Rok II. Lwów-Warszawa — Październik-Listopad 1920. Nr. 25.

GAZETA MUZYCZNA

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.

OTWARCIE AKADEMJI MUZYCZNEJ W POZNANIU.

W październiku r. b. otwartą została w Poznaniu szkoła muzyki na wielkie rozmiary, pierwsza i jedyna jaka w Polsce tytuł Akademji otrzymała. Zastanawiając się nad tem, dlaczego ani konserwatorjum w stolicy ani też żadna ze szkół większych miast polskich po ten nie sięgnęły zaszczyt, przychodzimy do wniosku, że złożyły się na to rozmaite powody, które usprawiedliwiają to wyróżnienie na korzyść Poznania. Pierwszym najważniejszym jest bodaj czy nie sąsiedztwo Niemiec i Berlina, obfitującego w szkoły muzyczne najrozmaitszych typów od Akademji począwszy, aż do przeróżnych specjalnych zakładów naukowych na mniejsze rozmiary. Wzgląd ten łatwo mógł na szali zaważyć, rozpęd bowiem naszej młodzieży zamierzającej poświęcić się muzyce może i powinien tu znaleźć swój cel, nie szukając go aż w Berlinie. Twierdzę stawia się tam, gdzie istnieje największe niebezpieczeństwo. A istnieje ono nietylko jedynie z powodów czysto utilitarnych. Ludzie bowiem, którzy powzięli myśl utworzenia w Polsce wysokiej uczelni o znaczeniu uniwersytetu muzycznego, mieli napewne zamiar nadania jej charakteru raczej zbliżonego duchem do szkół francuskich, niż do szkół niemieckich. Akademja więc Poznańska nie stanęła tam jedynie dla materjalnych celów konkurencyjnych z Berlińską, lecz dla celów kultury odmiennej, w przekonaniu założycieli z wielu względów dla nas w Polsce bardziej pożądanej. Ponieważ zaś za głównego inicjatora Akademji świeżo otwartej należy uważać jej obecnego dyrektora Henryka Opieńskiego, który mimo swych studjów w Niemczech i doktoratu lipskiego, przecież wychowankiem jest Francji, przeto ten cel nie ogłaszany oficjalnie, zgadza się zarówno z realizacją jego jak i z naszem rozumowaniem, i będzie prawdopodobnie przyświecać tak ogólnemu kierunkowi szkoły jak i szczegółom jej całej organizacji. Rzecz prosta, że przyszłość dopiero pokaże, czy zamiary te w całej rozciągłości zostaną spełnione i jakie przyniosą owoce. Zasadniczo przyjąć je należy z całkowitem uznaniem.

Przedmowa, którą czytamy w programie „Państwowej Akademji i Szkoły muzycznej w Poznaniu“, tej myśli nie wypowiada wprost, jednak możemy się jej dopatrzeć w kilku zasadniczych zdaniach. Jedno z nich wyraża ubolewanie, że praca duchowa w muzyce, podobnie jak na innych polach na poślednie miejsce została zepchnięta: „zapatrzeni w imponujące zawrotną techniką konstrukcje ostatnich czasów, zerwali t. zw. moderniści wszelkie węzły z tradycją i przeszłością... Wyostrzając jedynie intelekt w celu wyszukania jaknajjaskrawszego wewnętrznego efektu, zatracają poczucie wewnętrznego prawdziwie twórczego pierwiastku. Przestają też być ogniwem w łańcuchu wielkich duchów, które potęgą swą karmiły całe pokolenia“. Jest też mowa dalej o tem, że sztuka muzyczna cierpi więcej wskutek upośledzenia dawniejszych epok, niż malarstwo lub rzeźbiarstwo, które zwracają się w studjach do czasów bardzo odległych

a nawet do antyków. Muzyka nie sięga w nich poza Bacha i Händla a więc poza stulecie XVIII. „O tych arcydziełach, które wielkie duchy ludzkości stworzyły przed wiekiem XVIII. dawano zaledwie ogólnikowe, teoretyczne wzmianki. Ten błąd edukacyjny powinien być naprawiony". Zdaniem ostatniem wypowiada program szkoły najistotniejszą swoją myśl, której nie można tłumaczyć inaczej jak w duchu reakcji. Ponadto wyraża ono jednocześnie tendencję najznakomitszego obecnie francuskiego pedagoga Wincentego d' Indy, dyrektora i profesora „Schola cantorum" w Paryżu, co również utwierdza nas w przekonaniu, iż Akademji przyświecać będą ideały szkoły francuskiej. Wymieniając przytoczonego muzyka, podaje też program inne nazwisko, bardzo nam miłe, acz niemieckie, imię Józefa Elsnera. Twórca Warszawskiej szkoły muzyki a nauczyciel Fryderyka Szopena wypowiedział również podobną zasadę pedagogiczną utrzymując, że „ucznia nie należy jednej epoki i jednego narodu gustem karmić".

Jak z tego widać, idzie tu przedewszystkiem o kompozytora, o twórczość. Ma ona znaleźć w Akademji drogowskaz w kierunku tych skarbów, które jej przyniosą odrodzenie, rozumie się nie drogą prostego naśladownictwa, lecz drogą zaczerpnięcia innych ideałów. Hasłem tedy: powrót do prostoty! Rozumie się, z zatrzymaniem tych nowoczesnych zdobyczy, które idealnemu kierunkowi nie będą stawać na poprzek.

Ale obok kompozytora i wykonawca może również smak swój i pojęcia artystyczne temu samemu poddać kierunkowi. Na wykształcenie jego techniczne wcale to nie wpłynie, jak słusznie bowiem program powiada: „wszystko, co związane z techniką sztuki dzisiejszej, tak zostało udoskonalone w ostatnich dziesiątkach lat, że pożądanych wskazówek uczniom dostarczać nietrudno", nie potrzeba więc nic ponad dotychczasowe starania, z dodaniem tylko owych tchnień ducha przeszłości, które uczeń, zawodowy muzyk, czy też tylko miłośnik, inteligentny, wykształcony jej słuchacz, przyjmować winien w szkole, aby je zatrzymać następnie na dalsze swe życie.

Nauka przechodzi przez trzy główne fazy. Stanowią je: szkoła wstępna, liceum czyli konserwatorjum i akademja. Szkoła wstępna trwa przez dwa lata i obejmuje oprócz głównego instrumentu, solfeż elementarny, zespoły i gimnastykę rytmiczną elementarną, oprócz tego nadobowiązkowy instrument. W liceum, trwającem przez cztery lata, oprócz instrumentu, jako przedmioty stanowiące różnicę ze szkołami zwyczajnego u nas typu, należy wymienić język łaciński, jakoteż trzy kursy Collegium musicum (monodja, zespoły chórowe, dyrygowanie cheironomiczne (ruchy ręką), polifonja, dyrygowanie menzuralne) i p r a c a n a d t e c h n i k ą s p e c j a l n e g o f a c h u t. j. kompozycji, instrumentu, śpiewu lub tańca. Należy tu rozumieć nie kształcenie biegłości w technice któregoś z tych fachów, lecz jak najdokładniejsze zapoznawanie się z nią, niezależnie od rezultatów bezpośredniej produkcji. Akademja rozłożona na trzy kursy roczne obejmuje dalszy ciąg nauki poprzedniej, z dodaniem historji instrumentów, estetyki muzycznej (dzieje ogólne muzyki wyłożono już w liceum), akustyki, studjum praktycznego pedagogiki, specjalnego przygotowania do krytyki muzycznej, anatomji i fizjologji w zastosowaniu do muzyki, wreszcie języków włoskiego i francuskiego. Collegium, obejmuje analizę składni, formy, instrumentacji rozmaitych okresów od czasów najdawniejszych do klasyków, od Szopena do Wagnera, od Wagnera wreszcie do najnowszych czasów. Kompozytor przechodzi tu fugę i wszystkie dawne formy: madrygał, motet, dawne tańce, suitę dawną i nowoczesną, sonatę, mniejsze formy i warjacje, wreszcie symfonję i kantatę.

Ponad wyżej określony plan głównej nauki, istnieją jeszcze specjalne trzy wydziały: muzyka kościelna, opera, dramat oraz kursy dokształcające dla nauczycieli muzyki już praktykujących

i dla kapelmistrzów wojskowych. Podawszy poprzednio dokładniejsze szczegóły planu, tu ograniczamy się tylko na zaznaczeniu, iż w nadmienionych działach specjalnych prócz przedmiotów stanowiących główną podstawę zawodową, uczniowie biorą udział w nauce przedmiotów ogólnego planu w kombinacjach zastosowanych do potrzeby.

Nie rozporządzając taką ilością miejsca, aby tu można wszystkie siły nauczycielskie wymienić, czujemy się w obowiązku kilka bodaj słów poświęcić dyrekcji naczelnej, złożonej w ręce Dra Henryka Opieńskiego i Dra Lucjana Kamieńskiego. Pierwszy z nich jest muzykiem znanym w całej Polsce jako kompozytor i muzykolog, umysł jego żywy i lotny lgnie bardzo chętnie do kultury romańskiej, wypowiedział się zaś w niejednej już pracy, że wymienimy tu dwie ogólnie znane: monografię Szopena i zarys dziejów muzyki ogólnej. Mniej znaną u nas jest osobistość Dra Lucjana Kamieńskiego, z tego powodu, że do niedawna pracował w Niemczech. Urodzony w Gnieznie w roku 1885 studja swe muzyczne przeszedł częścią w Wrocławiu częścią w Berlinie. W tamtejszej Akademji był uczniem Kahna i Brucha w klasie kompozycji, pod Kretschmarem promował się na doktora filozofji, poczem w Królewcu objął referat muzyczny tamtejszej Allg. Ztg. Kamieński dał się też poznać jako kompozytor ze znaczną ilością pieśni (60 pieśni „Przy pracy") z chórami żeńskiemi do tekstów łacińskich, z utworem scenicznym „Tabu" i kilku kantatami z tow. orkiestry. W zakresie muzykologji napisał rzecz o Oratorjach I. Adolfa Hassego (praca doktoracka), a nadto „Tempo rubato" i inne pomniejsze. Na otwarciu Akademji w Poznaniu wygłosił odczyt o stosunku muzyki i muzykologji do społeczeństwa i narodu.

Otwarcie odbyło się w sposób uroczysty. Z Warszawy oprócz ministra Kultury i Sztuki Heuricha przybyli pp. Felicjan Szopski, szef sekcji muzycznej i Stanisław Głowacki, generalny sekretarz tegoż ministerstwa. Konserwatorjum warszawskie reprezentował prof. Roman Statkowski w zastępstwie dyrektora Młynarskiego. Obchód rozpoczął się odśpiewaniem Zieleńskiego „Haec dies" pod batutą ks. dr. Gieburowskiego poczem przemówili pp. Kucharski, minister b. dzielnicy pruskiej i Kodzierski naczelnik Wydziału literatury, teatru i muzyki. Pierwszy powitał Akademję jako nową placówkę polskiej wiedzy i kultury, drugi nakreślił historję jej powstania i powierzył losy instytucji dyrektorom, składając im jakoteż i całemu gronu profesorskiemu należną cześć. Odpowiedział na to w dłuższej przemowie dyr. Opieński zaznaczając, że stosunek nasz do muzyki francuskiej i włoskiej idzie wyłącznie po linji wyobrażeń i uprzedzeń niemieckich, i że zdobycie na tem polu zupełnej niezawisłości jest bezwzględnie koniecznym postulatem samodzielnego rozwoju naszej przyszłej kultury muzycznej. Potem nastąpiło składanie życzeń a zakończono uroczystość odśpiewaniem hymnu „Gaude Mater Polonia". Wieczorem odbył się koncert złożony z polskich utworów a wykonany wyłącznie przez siły profesorskie nowej Akademji.

Do życzeń nadsyłanych Akademji z całej Polski dołącza „Gazeta Muzyczna" swoje „Szczęść Boże!"

BEKWARK LUTNISTA.

Postać muzyka z XVI-go wieku, tak popularna w naszej dawnej literaturze, że aż do dziś dnia przysłowiowa, nie doczekała się jeszcze w Polsce źródłowego studjum. Przykład niejasnych u nas o osobie Bekwarka pojęć dał choćby ś. p. Lucjan Rydel, który mimo wczucia się w atmosferę, mimo znajomości Zygmuntowskiej epoki i głębokich nad nią studjów, stworzył w swej Trylogji zupełnie chybiony obraz królewskiego lutnisty. Materjały biograficzne o Bekwarku można było odnaleźć już dawno w zapiskach Świeżawskiego, Estreichera, Żegoty-Paulego; dłuższe artykuły o nim pisali A. Poliński (Echo muzyczne) i St. Windakiewicz (Czas)

oraz niżej podpisany (Biblioteka Warszawska, Słowo Polskie). Pierwszy obszerny życiorys Bekwarka oraz wydanie jego lutniowych utworów ukazały się na parę lat przed wojną w jednym z tomów wydawnictwa: Denkmäler der Toukunst in Oesterreich w opracowaniu Dra Koczirza. Praca ta opierająca się częściowo na źródłach przezemnie publikowanych oraz na prywatnie Drowi Koczirzowi udzielonych informacjach nie jest jednak wyczerpującą a w transkrypcji utworów nie pozbawioną błędów. W ukończonej w r. 1914-ym mej dyssertacji doktorskiej (na uniwersytecie w Lipsku) podałem prócz kilku nowych wiadomości z życia szereg listów Bekwarka, rzucających szersze światło na społeczne i towarzyskie w Polsce stanowisko królewskiego lutnisty oraz prócz transkrypcji dawniej znanych kilka nowo odnalezionych jego kompozycji wraz ze szczegółową ich analizą. Zanim praca ta, wobec ciężkich dzisiaj wydawniczych stosunków w polskim przekładzie ukazać się będzie mogła, chcę dać choćby streszczenie jej biograficzno-obyczajowej części, analityczną jako zbyt specialną poruszając tylko ogólnikowo.

Walentyn Bekwark (również Bacfark lub Bacfart) urodził się w roku 1507 w Kronstadzie, drugiej po Hermanstadzie stolicy Siedmiogrodu. Pochodził z rodziny niemieckiej, saskich kolonistów i właściwe jego nazwisko było Greff, Bekwark zaś przezwiskiem; w Polsce zwano go popularnie „węgrzynkiem“. Poufałe to nazwanie wytworzyło prawdopodobnie u potomnych niejasne wyobrażenie o osobie I. K. M. muzyka, który bynajmniej nie należał do sfery zwyczajnych dworskich muzykusów lecz był herbowym (węgierskim) szlachcicem, utrzymującym przyjazne i zażyłe stosunki z pierwszemi w Polsce personami a już specjalnie z margrabią brandenburskim Albrechtem wujem królewskim. W bujnem i urozmaiconem życiu znakomitego muzyka był pobyt jego w Polsce epizodem wprawdzie, lecz obejmującym najdojrzalsze lata jego życia (od 42 do 60 roku życia). Bekwark zjawił się w Polsce już jako dobrze renomowany w sferach ówczesnych dworów wirtuoz — po raz pierwszy w czasie sejmu piotrkowskiego w 1549-ym roku. Dokładnych wiadomości o tem, co przedtem robił nie mamy, możemy jednak z wiadomości przez niego samego w przedmowach do dzieł swych podanych wywnioskować, iż kształcił się jako młody chłopiec, bo jeszcze za papieża Leona X. († 1521) w Rzymie (może u sławnego Willaerta) — następnie prawdopodobnie był na Węgrzech (pewne insygnia herbowe otrzymał od Zapolyi — musiał więc być z nim w jakiejś łączności) oraz na służbie artystycznej u lyońskiego (od r. 1551) arcybiskupa de Tournon, któremu pierwszy tom owych kompozycji w Lyonie drukowanych, poświęcił. Pobyt jego w Polsce, o ile był przez długie lata szeregiem artystycznych, towarzyskich i majątkowych powodzeń o tyle po 19-tu latach — niewiadomo zupełnie z jakich przyczyn — zamienił się w pokryjomą i nagłą z Krakowa via Poznań ucieczkę do Wiednia. — Ucieczka ta nastąpiła w niespełna rok po wydaniu w Krakowie nowego tomu swych dzieł (15.X. 1565) p. t. „Harmoniarum in usum testudinis factarum Tomus I.“ tomu, który może stanowić chlubę ówczesnej krakowskiej sztuki drukarskiej. Głównym miejscem pobytu Bekwarka w Polsce (związanem oczywiście z miejscem zamieszkania osoby Królewskiej) było Wilno. Tam się ożenił z Katarzyną Narbuttówną, w Wilnie posiadał własną kamienicę a gdzieś w Wileńszczyźnie majątek ziemski; z Wilna są datowane wszystkie (prócz pierwszego pisanego w r. 1552 w Gdańsku) listy Bekwarka do Albrechta pruskiego. — W Krakowie przebywał dłuższy czas jedynie z okazji swego wydawnictwa w r. 1565; w Krakowie też na pół roku przed tajemniczem opuszczeniem Polski żonę swą uczynił prawnym plenipotentem *) w sprawie sprzedaży lub

---

*) Acta scabin. Cracov. od r. 1504—1569. Tom 8. str. 348.

dzierżawy swych miejskich i zamiejskich nieruchomości — które wkrótce potem zostały „zniszczone przez polskich żołnierzy“. Czy zniszczenie owo, na które skarży się Bekwark w liście do jednego z swych możnych przyjaciół ex-biskupa Dudycza, już na wyjezdnem z Polski z Poznania (4.VI. 1566) pisanym było w związku z jakąś niemiłą sytuacją król. lutnisty, pozostaje na razie tajemnicą. Za pożyczone od biskupa pieniądze dostaje się do Wiednia, gdzie na dworze cesarza Maksymiljana przebywa do r. 1568, potem przenosi się na Węgry na dwór wojewody Zygmunta Zapolyi skąd, jako znowu syt bogactw 65-cioletni artysta udaje się do Włoch. W Padwie, w otoczeniu swych rodaków, siedmiogrodzkich niemców, przeżywa ostatnie lata życia; „natio germanica“ stawia też pomnik w kościele św. Wawrzyńca zmarłemu na dżumę w sierpniu r. 1576-ym mistrzowi. „Syt bogactw“ przybył Bekwark do Włoch ale nie syt sławy! — w każdym razie sławy kompozytorskiej. Jako wirtuoz na lutni osiągnął był wprawdzie za życia wszystkie superlatywy pochwalnych panegiryków i zachwyty głów koronowanych, ale w świecie jego ambicji kompozytorskich musiał odegrać rolę jakiś wewnętrzny dramat — znany nam jedynie z kronikarskiej wiadomości w aktach niemców padwańskich umieszczonej; jako że przed śmiercią najpiękniejsze — najdoskonalsze swe dzieła „invidia agitatus“ w ogień rzucił. — Poznawszy dokładnie kompozycje Bekwarka, gest jego pełen wyniosłego zniechęcenia wobec swych współczesnych wydaje nam się niekoniecznie aktem pychy i niezaspokojonej ambicji czy miłości własnej. — Stosunek współczesnych do twórczości Bekwarka musiał być istotnie niewspółmierny z jej prawdziwą wartością, skoro już w dwadzieścia kilka lat po śmierci lutnisty jedna z jego fantazji opublikowaną została w wydawnictwie Besarda (w r. 1603) jako utwór jego brata Jana, w sto lat po jego śmierci Walther w swym Lexykonie krótką tylko, jako „słynnemu swego czasu lutniście“ poświęca mu wzmiankę, Fetis w swej „Biographie Universelle des Musicceus“ już o kompozycjach Bekwarka zupełnie nie wspomina. A jednak porównując to, co po nim pozostało z kompozycjami współczesnych mu lutnistów — przedewszystkiem w zakresie t. zw. Ricercare i Fantazji (tj. kompozycji imitacyjno-tematycznych) widzi się olbrzymią różnicę na korzyść Bekwarka, świadczącą o jego daleko szerszych horyzontach twórczych i świetnie wyrobionej technice kompozytorskiej. Żałować należy niezmiernie, iż nie posiadamy — jak dotąd przynajmniej — żadnych danych o tem jak polska „publiczność“ ówczesna odnosiła się do kompozycji Bekwarka. Zachwyty Kochanowskiego, Trzecieskiego, Rysińskiego są zbyt ogólnikowej natury i głównie odnoszą się do jego wirtuozowskiego talentu; jak „podobały się“ choćby samemu królowi jego Fantazje nie wiemy. Przypuszczać jednak należy, że umieszczając je w tomie kompozycji Zygmuntowi-Augustowi poświęconym kierował się lutnista myślą przypodobania się gustom swego mecenasa. — Nieznanym dotychczas dla biografów Bekwarka (włączając w to i Dra Koczirzą) był stosunek jego do polskiej muzyki. Mały promyk światła pada na tę stronę działalności „węgrzynka“ z czasów jego w Polsce pobytu z kart rękopiśmiennej lutniowej tabulatury (z biblioteki prywatnej Dra Kolfheima w Berlinie), w której obok dwóch niedrukowanych nigdzie Fantazji Bekwarka mieszczą się dwie transkrypcje z polskich piosenek. Świadczą o tem przynajmniej tytuły: „Albo już dalej trwacz nie mogę“ oraz „Czarna krowa“. Pierwsza jest parafrazą smętnej piosenki, druga (sądząc z polifonicznej struktury) transkrypcję jakiegoś pełnego humoru madrygału. Utwory te są bardzo dla nas cennym nabytkiem — i miłą po „węgrzynku“ pamiątką.

Nie tylko jednak komponowaniem swych „Ricercare“ lub parafrazowaniem motetów i piosenek francuskich i polskich zajmował się w Polsce musicus S. R. M. (Sacre Regine Majestatis).

Przyjeżdża Bekwark w roku 1552 prawdopodobnie prosto z Lyonu, gdzie właśnie jego opus pierwszy ma się ukazać, do Gdańska; ale nie o tym artystycznym ewenemencie donosi mecenasowi nauk i sztuk w Królewcu: księciu Albrechtowi, tylko przesyła mu przepisany przez siebie cały „referat polityczny“ (eine neue Zeitung aus... Augspurg) o stosunkach i ruchach wojsk francuskich, cesarskich i papieskich we Włoszech... W innych listach to prosi o protekcję dla kogoś ze swej rodziny (o opiekę nad matką i siostrami swej żony), o posadę dla swego szwagra Kryszkowskiego, poleca jakiegoś pana Tarłę (Tharlo), jednem słowem w stosunkach osobistych wydaje się być daleko bliższym królewieckiemu księciu niż swemu królowi; — nawet jakiegoś młodego chłopca muzyka przysłanego na naukę przez Albrechta przygarnia do siebie i pod wyłączną swoją bierze opiekę jako dowód wdzięczności za niezliczone dobrodziejstwa od E. F. D. (Eure Fürstliche Durchlaucht) otrzymywane; lutniowe transkrypcje piosenek przysłać mu też do Królewca obiecuje... W przyjaźni tej nicby oczywiście nie było zdrożnego wobec najlepszych stosunków, jakie dwór oraz panowie i uczeni polscy z księciem Albrechtem utrzymywali. Czy jednak nie w tych niemiecko-królewieckich przyjaźniach należy szukać późniejszych zawikłań, które stały się powodem szybkiego Bekwarka z Polski wyjazdu, o tem może kiedyś dopiero się dowiemy. Jakie były dalsze losy rodziny a zwłaszcza żony Bekwarka Katarzyny z Narbuttów, która według wszelkiego prawdopodobieństwa pozostała — na razie przynajmniej — w Polsce, aby likwidować majątkowe interesa swego męża, nie wiemy.

Bohater polskiego przysłowia (z bardzo nieprzystojnej zresztą fraszki Kochanowskiego początek swój biorącego) był Bekwark niewątpliwie jako artysta niepospolitym zjawiskiem swego wieku a sława jaką po sobie w Polsce zostawił, zdaje się być usprawiedliwioną w zupełności. Mniej sympatyczną pod względem charakteru wydaje się nam być postać owego „węgrzynka“, który raczej „niemiaszkiem“ zwać się był winien; we wspomnieniach mgłą poezji i uroku naszego „złotego wieku“ owianych będzie on jednak zawsze uosabiał typ artysty-poety, który dźwiękami owej złoto-strunnej lutni koił żale Zygmunta po śmierci Barbary, wydzwaniając swe Fantazje w półmroku komnat Wawelskiego czy Wileńskiego zamku.

Henryk Opieński.

DR. JÓZEF REISS.

WIELOGŁOSOWA PIEŚŃ RELIGJNA XVI. STULECIA W POLSCE.

Pod tym tytułem ukaże się niebawem praca nakładem Akademji Umiejętności w Krakowie. Pierwszą część tej pracy przedłożył Dr. Reiss Akademji; treść jej podaje w najzwięźlejszem ujęciu następujący referat:

Praca niniejsza dzieli się na dwie części; z nich pierwsza część obejmuje wielogłosowe pieśni na wszystkie okresy kościelne i religijne pieśni przygodne (w kancjonałach określone jako „pieśni pospolite“), zaś część wtóra zajmie się wyłącznie wielogłosową kompozycją psalmów XVI. wieku w Polsce. Tytuł pracy sformułowany ogólnie zaznacza, że treścią jest p i e ś ń r e l i g i j n a, a więc pieśń nie uwzględniająca różnic wyznaniowych i podziału na pieśni katolickie i dyssydenckie. O ile bowiem krytyczna praca literacka poświęcona tekstom pieśni, ich treści, ich językowej i poetyckiej stronie musi uwzględnić podział na pieśni katolickie, protestanckie, reformowane, bracko-hussyckie, gdyż istota rzeczy zawisła właśnie od różnic dogmatycznych, to w muzyce te momenty odpadają i temsamem zacierają się wszelkie różnice wyznaniowe. Nadto jeszcze jeden wzgląd: poszczególnych melodji nie można określać mianem „wyznaniowych“; wszakże przy

porównaniu ich dochodzimy do przekonania, że zarówno Kościół katolicki, jak i gminy dyssydenckie wzajemnie brali pewne melodje, przyswajali je sobie, dostosowując do nich teksty lub dorabiając je w miarę swych potrzeb i wymagań dogmatycznych. Stwierdzają to zresztą ówczesne świadectwa samych autorów lub wydawców pieśni, jak np. Bartłomieja Groickiego, który w przedmowie do swego śpiewnika (1559 r.) zaznacza, że „niemało piosenek chędogich, ze starych łacińskich pieśni kościelnych" wprowadzono do kancjonałów dyssydenckich; wkońcu niezmiernie częsta uwaga, umieszczona nad pieśniami, każe je śpiewać „na starą notę" i na odwrót niektóre melodje, nowo przez dyssydentów wprowadzone przejął Kościół katolicki.

Podczas gdy literatura o tekstach pieśni religijnych w Polsce jest bardzo bogata (zbiór Mikołaja Bobowskiego „Polskie pieśni katolickie", cenne przyczynki w „Pracach filologicznych" i „Rozprawach" Akad. Um. Przyborowskiego, Łopacińskiego, Brücknera, Wierzbowskiego, Chlebowskiego, Dobczyckiego i in., ostatnio zaś prof. J. Łosia „Zabytki językowe") to w przeciwieństwie do tej bogatej i niezmiernie cennej literatury krytycznej, o muzyce pieśni religijnych pisano mało, zaledwo szkicowo traktując przedmiot, a niejednokrotnie nieściśle, bez podstaw źródłowych i bez należytej miary krytycznej. Jeszcze X. Józef Surzyński („Polskie pieśni Kościoła katolickiego" 1891) położył główny nacisk na teksty (przyczem jego wydanie stało się bezprzedmiotowe dzięki pracy Bobowskiego), a melodje jednogłosowe umieścił zaledwo w „dodatku", obejmującym szczupłą liczbę 51 pieśni i to wyjętych po największych części z kancjonałów dyssydenckich. Nadto zakreślił on swej pracy zbyt wielkie rozmiary, chcąc dać obraz rozwoju pieśni od czasów najdawniejszych aż do końca XVI. wieku.

Zakres pracy niniejszej jest o wiele mniejszy: przedstawia ona zaledwo fragment tematu i odzwierciedla pieśń religijną w chwili jej rozkwitu w XVI. stuleciu, a zarazem w jej najbardziej charakterystycznej formie dla owej epoki tj. jako pieśń wielogłosową, a ściślej biorąc jako pieśń czterogłosową, przeznaczoną na chór mieszany. Niejednokrotnie trzeba było jednak przekroczyć zakreśloną granicę i czyto cofnąć się do wieku XV., który zostawił nam kilka cennych zabytków wielogłosowej pieśni z tekstem polskim lub łacińskim, czyto posunąć się poza wiek XVI. do pierwszych lat wieku następnego, czyto ze względu na materjał porównawczy, czy ze względu na zmiany, jakim niektóre melodje ulegały.

Zwłaszcza pieśni o patronach polskich, jak o św. Stanisławie wymagają przesunięcia granicy w głąb poprzednich wieków, gdyż melodje ich pojawiają się wcześnie w różnych modyfikacjach (rękopisy Biblioteki wiedeńskiej, psalterja i graduały archiwum Katedry krakowskiej, rękopis Bibl. w Kórnikach, pieśń Jerzego Libana z Lignicy z r. 1501 i pieśń S. Grochowskiego z 1607; podobnie i pieśni Marjańskie, zużytkowane później w kancjonałach dyssydenckich.

Praca niniejsza zestawia niemal wszystko to, co w obecnych warunkach było autorowi dostępne; że oczywista wiele jeszcze jest szczegółów do uzupełnienia, to nie ulega wątpliwości.

Lubo wiek XV. pielęgnował już pieśń wielogłosową i to opartą na najprostszej budowie homofoniczno-akordowej nota contra notam, czego dowodem trzechgłosowe pieśni z ręk. bibl. Kórnickiej D. I. „Chwała Tobie gospodzinie" i we wyższym stopniu jeszcze pieśń na cześć Jana Capistrana, dalej „Libri generationis" czy to z kancjonału Jana Gosławskiego z r. 1489 czy Wawrzyńca de Gieski, zawarte w rękopisie Akad. Um. (Nr. 1706) z r. 1496 i 1497 na 3 i 4 głosy, — to przecież dopiero reformacja ożywiła twórczość na tem polu i przyczyniła się do wytworzenia typu religijnej pieśni wielogłosowej. Jak w Niemczech przeznaczano te pieśni do śpiewania w domu i w zborach (*„für gemeine Schulen"*, co mylnie tłumaczą historycy muzyki

w Niemczech jako „szkoły pospolite“, nie bacząc na to, że pierwotnie „*scola*“ zgodnie ze swem znaczeniem hebrajskiem oznacza zbór, dom modlitwy), taksamo i w Polsce wydawcy kancjonałów jedno- czy wielogłosowych ogłaszali je z tym celem, by pieśni, zawarte w nich służyły do śpiewu „w kościela i doma“.

Głównem źródłem do poznania wielogłosowej pieśni religijnej w Polsce są kancjonały dyssydenckie i ulotne pieśni zazwyczaj z muzyką czterogłosową, wydawane przez obóz dyssydencki dla propagandy wyznaniowej. Udział obozu katolickiego jest w tej pracy niezmiernie mały. Podczas gdy Niemcy wcześnie zdobyli się na śpiewniki katolickie, równe bogactwem pieśni i melodji śpiewnikom protestanckim (Mich. Vehe 1537, Joh. Leisentritt 1567, 1573, 1584, stanowiące skuteczną reakcję wobec niezmiernie licznych wydawnictw dyssydenckich jak: Walther 1524, 1525, 1529, 1543, Georg Rhau 1544, Valentin Babst 1545, Val. Triller 1555 i 1559, czeskich: Mich. Weysse 1531, J. Roh [Horn] 1544), to w Polsce mnożyły się kancjonały innowiercze, a obóz katolicki pozwalał z dziwną obojętnością na ten wzrost nowej literatury religijno-muzycznej. Najwcześniej wystąpili ze swymi kancjonałami Bracia Czescy, opierając się na bogatych zbiorach pieśni Wacława Mirinskiego (1522, 1531, 1567, 1577) i M. Weyssa; gminie polskiej przyswoił je ksiądz Walenty z Brzozowa 1554 r. (drugie wyd. z r. 1569 wyszło bez jego nazwiska, jako tłumacza i autora); w r. 1557 pojawił się u M. Siebeneychera w Krakowie „Mały zbiór pieśni Braci czeskich“ w Szamotułach drukował swoje „*Piesne Chwal Bozskych*“ Aleksander Augezdecki w r. 1561 (ukazujące się później kilkakrotnie 1564, 1572, 1576, 1577, 1581, 1594), „Starsi ministrowie Braci“ wydali w r. 1568 „Katechizm“ ze 139-pieśniami, M. Wierzbięta drukował w 1575 wybór pieśni z kancjonału czeskiego, wkońcu w r. 1591 pojawił się „Kancjonał pieśni duchownych wypolerowany i wydany w Toruniu, w ponownem wydaniu w r. 1611 dla czeskich zborów w Polsce rozprószonych“.

Niemniej ruchliwą działalność rozwijały inne wyznania dyssydenckie: pierwszy Seklucjan występuje z pieśniami duchownemi w r. 1547 i rozszerza ten zbiór w drugiem wydaniu z r. 1559, Michał Hey-Stawicki ogłasza czterogłosowy śpiewnik 1554 r., drukowany u Augerdeckiego w Królewcu, Bartłomiej Groicki ogłasza w Krakowie „Pieśni duchowne“ 1559 i prawdopodobnie w tymsamym czasie wydaje swoje pieśni Ignacy Oliwiński (niewiadomo czy z melodjami, gdyż egzemplarz zaginął), poczem pojawia się kancjonał, który najsilniej zaważyć miał na szali ruchu dyssydenckiego tj. Kancjonał Piotra Artomiusa, drukowany w Toruniu i Gdańsku w kilkunastu wydaniach od 1578 w głąb w. XVII. nieustannie pomnażany; rozchwytywano go tak, że w r. 1601 drukowano dwa wydania. Początkowo, w egzemplarzu z r. 1578 widoczny był wybitny kierunek akatolicki (pieśń pełna obelg przeciw papiestwu: „*Ihr lieben Christen freut euch*“, drukowana już u Seklucjana), w następnych wydaniach panuje ton coraz to bardziej pojednawczy; z pośród 179 melodji pierwszego wydania tylko ośm jest trzygłosowych; kancjonał z r. 1587, drukowany u M. Neringa jest niemal wiernym przedrukiem Artomiusa i zawiera już dwie pieśni czterogłosowe, ale dopiero dalsze wydania 1596, 1598, 1601, 1620, 1637, 1638, 1640, 1646 i 1648 mają przeważną część melodji ułożonych na cztery głosy (we wyd. 1646 na 563 pieśni jest 347 melodji).

Wśród kalwińskich kancjonałów ważne miejsce zajmują dwa kancjonały: Stanisława Sudrowskiego (wydany w Wilnie 1580, 1598, 1600), i częściej jeszcze przedrukowywany kancjonał Krzysztofa Kraińskiego (1596, 1598 1603, 1604, 1609, 1624). Obok tych licznych śpiewników, których liczbę dalsze poszukiwania niewątpliwie zwiększą, pojawia się mnóstwo ulotnych pieśni

4-głosowych z drukarni Hieronima Wietora, Łazarza Andrysowica i Mat. Siebeneychera w Krakowie; w drobnej cząstce zachowane w t. zw. Kancjonale puławskim, zaś we większej liczbie w bibl. Ordynacji Zamojskiej w Warszawie (katalog tego zbioru ogłosił po raz pierwszy B. Chlebowski w r. 1905).

Na ten niezmiernie ożywiony ruch dyssydencki odpowiedział Kościół katolicki stanowiskiem biernem; na polu pieśni wielogłosowej nie wydawano niemal nic chyba wyjątkowo ogłoszono jakąś pieśń okolicznościową (jak np. na wesele króla Zygmunta Augusta, tren na śmierć Barbary, lub pieśń czasu procesji z Ciałem Pańskiem 1580). Czem tłumaczyć ową niezwykłą obojętność? Chyba tylko tem, że śpiew Kościoła katolickiego od wieków posiadał bogaty skarbiec melodji liturgicznych, głęboko zakorzenionych wśród ogółu i następnie wyzyskanych i przejętych przez dyssydentów, którzy za wskazówką Lutra w muzyce upatrywali skuteczny środek propagandy religijnej.

Największą trudność dla historyka religijnej pieśni w Polsce stanowi oznaczenie wieku i pochodzenie poszczególnych melodji; lubo cenne usługi oddaje mu krytyczna praca filologów, którzy ustalili wiek tekstów pieśni, to jednak nie zawsze pochodzenie i wiek tekstu kryje się z pochodzeniem i wiekiem melodji. Wśród 153 pieśni wielogłosowych XVI. wieku znajduje się około 60 pieśni pochodzenia obcego, a więc łacińskich, niemieckich i czeskich, przeszło 70 melodji oryginalnych, zaś w 20. wypadkach pochodzenie melodji jest wątpliwe i chwilowo nie da się z całą ścisłością ustalić; w pieśniach obcych równą ilość zajmują melodje staro-kościelne (łacińskie) i niemieckie. Wpływ niemczyzny jest niezmiernie silny; każdą nową zdobycz przejmuje muzyka polska. Typowym przykładem mogą być metryczne kompozycje czterogłosowe w Niemczech do ód Horacego, pisane za sprawą Konrada Celtesa przez Tritoniusa, Seufla, Hofhaimera: rękp. 2616. Bibl. Jag. zawiera p. t. „Carmen Sophicum" dosłowny odpis ody Horacego „*Jam satis terris*" w 4-głosowem opracowaniu Piotra Tritoniusa (1507, 1532) lecz z innym tekstem. Zamiast słów Horacego podpisał kopista tekst nabożny w safickiem metrum, hymn do Matki Boskiej: „*O parens salve superi tonentis*". Autorem tekstu jest prawdopodobnie Paweł z Krosna. Główną uwagę skupiają na sobie melodje oryginalne i ich wielogłosowe opracowanie. Ich budowa jest niezmiernie urozmaicona i nie da się sprowadzić do jednego typu formalnego, lubo we większości wypadków występuje schemat symetrycznej konstrukcji t. j. podział na frazy trzy-, cztero- lub pięciotaktowe we formie:

a_3, b_3, c_3, lub a_3, b_3, c_3, d_3, lub a_4, b_4, c_4, lub $a_{(3+2)}$, $b_{(3+2)}$, $c_{(3+2)}$

i t. p. w przeróżnych modyfikacjach, obok których niesymetryczna struktura jest zjawiskiem równie częstem i dostarcza analizie formalnej wiele cennego materjału.

Pod względem tonacji również nie można ustalić jedynego typu modulacyjnego, lubo wszędzie przebija się dążność do naturalnego pokrewieństwa tonalnego (według naszych pojęć harmonicznych), a więc melodje doryckie modulują do eolskich, jońskie do miksolidyjskich i t. d.; na ogół przeważa tonacja jońska, eolska i dorycka, a więc nasze dur i moll, gdyż dorycka, występująca zawsze z obniżoną sekstą, wywiera wrażenie transponowanej tonacji minorowej (eolskiej); nieliczne tylko wypadki tonacji frygijskiej i rzadziej jeszcze od niej pojawiającej się lidyjskiej świadczą o dawnem pochodzeniu melodji.

Budowa rytmiczna pieśni odznacza się największą prostotą; rytm parzysty jest niemal zasadniczą częścią każdej pieśni; do wyjątków należy rytm trójdzielny (14 pieśni) czyto na 3/1, 3/2 czy 3/4. Konstrukcja oparta na schemacie zgłoskowym wprowadza niezmiernie rzadko ligatury i to w najprostszej postaci bez wszelkich kom-

plikacji rytmicznych (zazwyczaj ligaturę, obejmującą dwie semibreves).

Nakoniec opracowanie wielogłosowe: zgodnie ze swem przeznaczeniem a zarazem z tradycją czasów dawnych pieśni religijne XVI. wieku zbudowane są w najprostszy sposób, akordowo-homofonicznie. Wyjątek stanowią opracowania niektórych pieśni Wacława Szamotulskiego, wyposażone bogatszą figuracją, lubo pieśń „Ach mój niebieski Panie" stanowić może właśnie wzór najprostszej homofonicznej budowy. Autorstwo pieśni jest w większości wypadkach niemożliwe do stwierdzenia. W przeciwieństwie do autorów tekstu, którzy podpisywali się monogramem lub pełnem nazwiskiem, lub wkońcu ukrywali się zręcznie pod kryptogram, kompozytorzy wydawali je anonimowo i znamy jedynie nazwiska i monogramy trzech kompozytorów tj. Wacława Szamotulskiego, zaopatrującego swe pieśni monogramem V. S., dalej nieznanego bliżej monogramistę C. S., mylnie odczytywany jako C. G., gdyż gotyckie S. może wprowadzić w błąd; niedorzecznością jest rozwiązywać ten monogram jako Caspar Gessner (tłumacz pieśni!) lub Georgius Schopsius; samowolną jest próba rozwiązania jako Czesław Szamotulski! Pieśni monogramisty C. S. mają swoją zdecydowaną, odrębną fizjognomję tak, że odrazu można odróżnić od reszty pieśni; nadto posiadają wysoką wartość artystyczną. Wielogłosowe pieśni w kancjonale Artomiusa są opracowaniem A. M. Freitaga; są to kompozycje o bardzo nierównej wartości, niejednokrotnie dyletanckie, nawet nie bez elementarnych błędów w prowadzeniu głosów (kwinty i oktawy jawne); w przeciwieństwie do dawnych opracowań z połowy XVI. wieku, umieszczających zawsze melodję główną w tenorze, opracowania Freitaga przenoszą ją stale do sopranu, a wyjątkowo tylko posługują się dawną techniką. Freitag przestrzega ściśle tonacji kościelnych, zaczyna i kończy bez tercji, a jeśli ją wprowadza, to zawsze ją podwyższa; brzmienia harmoniczne niektórych pieśni są nieraz ciekawe i jak na ową epokę śmiałe (np. II^7 — II^6_5 według naszych pojęć harmonicznych). Zasadniczo opracowania pieśni są czterogłosowe; zdarzają się jednak i dwugłosowe, trzechgłosowe i pięciogłosowe.

W porównaniu z innemi formami muzyki kościelnej w Polsce wielogłosowe pieśni religijne XVI. w. nie stoją na tej wyżynie artyzmu, co motety, msze lub psalmy; w porównaniu z pieśnią niemiecką w epoce reformacji nie dorównują jej mistrzostwem techniki (z wyjątkiem pieśni Szamotulskiego), natomiast górują nad nią pięknością melodyjną, głębszym nastrojem uczuciowym, a nadto wyprzedzają zdobycze Niemców na polu pieśni, przeznaczonej dla ogółu, przez wcześniejsze zastosowanie zasady akordowej homofonji i przeniesienie prowadzącej melodji do sopranu. (W Niemczech czyni to dopiero L. Osiander 1586).

PIOTR MOOSS.

CZEM JEST GIMNASTYKA ODDECHU DLA ŚPIEWAKA I MOWCY?

Gdy przed kilkunastu laty pojawiła się w Niemczech broszurka z angielskiego tłumaczona, prof. śpiewu L. Koflera, twierdzącego, że oddychanie jest sztuką, której uczyć się trzeba, że gimnastykę oddechu należy stale uprawiać, — wywołało to u publiki czytającej litościwy uśmiech, większość zaś lekarzy zachowała się biernie, nie przywiązując do wywodów wspomnianego pedagoga zbyt wielkiego znaczenie. Czasy jednak, a z nimi poglądy na znaczenie gimnastyki oddechu, zmieniły się w Niemczech do tego stopnia, że to, z czego przedtem bezmyślnie szydzono lub uważano za zbędne, — uchodzi dziś za jeden z naturalnych środków pomocniczych dla utrzymania zdrowia, służy jako znakomity środek w fizycznem wychowaniu młodzieży, a zarazem może oddawać nieocenione usługi,

śpiewakowi i mowcy. Toteż gimnastykę oddechu zaprowadzili Niemcy w niektórych szkołach, posługują się nią rutynowani nauczyciele przy nauce śpiewu, a nawet znachodzi ona zastosowanie w sanatorjach. Rozmaite dzieła o gimnastyce oddechu, jakie okazały się ostatnimi laty, świadczą najlepiej o jej aktualności i wprowadzeniu jej w życie.

Zadaniem gimnastyki oddechu jest w pierwszej linji pouczyć każdego, jak powinien właściwie oddychać, bo tylko prawidłowe oddychanie jest warunkiem utrzymania czystego i zdrowego głosu. Ponieważ normalna czynność płuc jest najlepszym środkiem utrzymania całego ciała w tężyźnie i sprawności, przeto jako zasadę powyższej gimnastyki należy uważać pełny oddech, uskuteczniany przez czynność wszystkich mięśni oddechowych równocześnie.

Że taka gimnastyka może pod względem hygienicznym przynieść każdemu wielkie korzyści, o tem nie ma dwóch zdań: Wybitni lekarze twierdzą, że wspomniana gimnastyka jest stosownym środkiem do zwalczania chorób gardła, płuc lub astmy. Prawidłowa czynność oddychania jest w większej części niedostateczna: u mężczyzn skutkiem zajęć, wymagających dłuższego siedzenia, a u płci żeńskiej z powodu niewłaściwego ubioru (jak n. p. sznurówki), przez co wymiana materji (przyjmowanie tlenu i wydzielanie bezwodnika węglowego) staje się niezupełna i powstają często chorobliwe objawy organizmu. Spostrzegać się one dają tak u dorosłych, jak i u młodzieży (obojga płci), czemu nie może skutecznie zapobiedz zwykła gimnastyka mięśni, która rozwija wprawdzie muskuły na powierzchni piersi, ramion i t. p., ale nie rozwija muskułów oddechowych wewnętrznych, zwłaszcza, że przy zwykłych ćwiczeniach, na prawa właściwego oddechu, mniej lub też wcale się nie zważa.

Twórca „szwedzkiej gimnastyki" Lingg, następnie Oskar Guttmann[1]) i dr. Fr. Bicking[2]) (założyciel instytutu dla piersiowo chorych, leczonych przy pomocy gimnastyki oddechu) przypisują gimnastyce oddechu wielkie znaczenie pod względem hygjenicznym oraz zalecają ją jako środek wzmacniający piersi i płuca. Dr. A. C. Neumann wspomina w swem dziele[3]), że używanie sztucznie zmodyfikowanej funkcji oddechu, nie jest bynajmniej nowością dla terapji i hygjeny, gdyż już w starożytności u Chińczyków i Greków, uważano bardzo sztucznie zmieniony sposób oddychania, w połączeniu z odpowiednią pozycją ciała, za środek leczniczy. U mieszkańców Indji Wschodnich, już w r. 1300 przed Chr., wstrzymywanie oddechu należało do obrzędu religijnego i miało według ich mniemania na celu oczyszczanie organizmu ciała. Lekarze greccy oraz rzymscy, jak Galenus lub Celsus, — zalecali swoim pacjentom, dla wzmocnienia klatki piersiowej oraz płuc, wstrzymywanie oddechu *(cohibitio spiritus)*. Plato wspomina w swoim „Symposionie", że lekarz Erysimachus, chcąc Aristofanesa z napadów kaszlu wyleczyć, polecił mu jaknajdłuższe wstrzymywanie oddechu.

Że gimnastyka oddechu jest źródłem zdrowia, o tem może się każdy na sobie przekonać. Widocznymi rezultatami, po dłuższem uprawianiu tej gimnastyki, są: zwiększenie się ciężaru ciała oraz obwodu klatki piersiowej, jakoteż elastyczność i doskonała żywotność płuc (co można zresztą stwierdzić za pomocą spirometru). — Lekarze oraz pedagogowie, zajmujący się właściwościami mięśni oddechowych, są mniemania, że jeżeli się pewnych części muskułów wewnętrznych nigdy nie używa i nie ćwiczy, wówczas one marnieją. Dlatego n. p. nerwowe osłabienia serca i t. p., mające swe źródło w zmarnieniu i osłabieniu tego wewnętrznego muskułu, — mogą być przez systematyczne ćwiczenie oddechu i śpiewu, usunięte.

[1]) Oskar Guttmann: Die Gymnastik der Stimme.

[2]) Dr. Franz Bicking: Die Gymnastik des Atems.

[3]) Dr. A. C. Neumann: Die Atmungskunst des Menschen.

Wprost nieocenione znaczenie ma gimnastyka oddechu dla śpiewaka i mowcy. Przez nią rozpoznaje on własne mięśnie oddechowe i ich wartość, a poznanie to ułatwia mu należyte kształcenie dźwięków głosowych, których naturalność, piękność i siła, zawisłą jest od elastyczności wstęg głosowych, która znów opiera się na elastyczności i sile mięśni oddechowych. Jeśli elastyczna czynność wszystkich mięśni oddechowych zostanie skutkiem wadliwego wyszkolenia osłabioną, wówczas wpływ tego osłabienia powoduje zmniejszenie się elastyczności wstęg głosowych.

To też jednym z najważniejszych warunków dla śpiewaka jest, w czasie kształcenia głosu, wzmacnianie oraz potęgowanie elastyczności mięśni oddechowych przez właściwą i dobrą gimnastykę oddechu. Skoro tym sposobem uzyskał śpiewak panowanie nad mięśniami oddechowemi (z wyłączeniem działania mięśni szyji, krtani i jamy ustnej), mogącemi bez ograniczenia pracować oraz kierować drganiem wstęg głosowych, — wówczas polepszenie głosu staje się widoczne, a głosy, które przez przemęczenie i złą naukę zostały zrujnowane, oraz o dźwięku ochrypłym, przeraźliwym i gardlanym, mogą przy starannej gimnastyce oddechu, pod kierunkiem i kontrolą sumiennego nauczyciela śpiewu, odzyskać świeżość i naturalny dźwięk.

Gimnastyka oddechu ma dla śpiewaka także wielkie znaczenie w używaniu i oszczędzaniu powietrza, wprowadzanego przy śpiewie do płuc. Ekonomja oddechu w czasie śpiewu, rozstrzyga o zdolności trzymania danego dźwięku w stałej intenzywności lub w potęgowaniu go i przyciszaniu *(tenuta* i *messe di voce)*, o jakości w deklamacji *(recitativ)*, frazowaniu i modulacji. W włoskich szkołach śpiewu, w XVII. i XVIII. stuleciu (we Florencji, w Bolonji, Neapolu, a później w Medjolanie), kładli mistrze śpiewu (jak Bertalotti, Donatti, Bovicelli, Porpora i i.) bardzo wielką wagę na ekonomję oddechu. Uczyli oni, by nie przerywać frazy oddechem. a pasaże i akcenty wykonywać jednym tchem[4]); ganiono, jeśli śpiewak wdychiwał głośno powietrze i przekonywano, że najlepszy i najdłuższy oddech zawisły jest od wyszkolenia mięśni oddechowych[5]).

Każdy z nas przyzna, że w obecnych czasach niema tylu i takich śpiewaków, jak w czasach rozkwitu starowłoskiej szkoły. Pomijając, że w owych czasach niektórzy sławni śpiewacy-mężczyźni posiadali przez całe życie skalę sopranu lub altu, — nie można zaprzeczyć, że jakkolwiek „wyginęła“ owa kategorja śpiewaków, — my także posiadamy dziś wielkie talenta śpiewackie. Lecz, o ile uczniowie starowłoskich mistrzów posiadali przedziwną siłę i zręczność w prowadzeniu i opanowaniu oddechu, — o tyle nasi wielcy śpiewacy nie dorównują im pod tym względem i w tem leży główny błąd i powód, dlaczego większość śpiewaków traci przedwcześnie swe głosy i to w tym wieku, w którym głos każdego z nich powinien stać na wyżynie doskonałości i artyzmu. Jeśli bowiem śpiewak nie pracuje w czasie produkcji wyłącznie mięśniami oddechowymi, wówczas oddychanie jego jest błędne, a dźwięki głosowe wydobywają się wtedy przy równoczesnem naprężaniu muskułów, nie mających związku z mięśniami oddechowemi, co znów fatalnie oddziaływa na wstęgi głosowe, wywołując w nich często chorobliwe zmiany, a z czasem ubytek metaliczności i świeżości dźwięku, a nawet przyprawia śpiewaka o zupełną utratę głosu. Śpiewak, który mniema, że siła i wysokość wytworzonego przez wstęgi głosowe tonu, regulowaną jest mięśniami szyji lub krtani, popełnia gruby błąd, szkodzący jego organizmowi i głosowi. Przeciwnie, wspomniane mięśnie nie mają z tem nic wspólnego, gdyż wy-

[4]) Dr. Hugo Goldschmidt: Włoska metoda śpiewu i jej dzisiejsze znaczenie.

[5]) Słynny śpiewak Farinelli, uczeń Porpory i Bernacchiego, potrafił jednym tchem przez 50 sekund wykonywać crescendo i diminuendo, dzięki codziennemu ćwiczeniu muskułów oddechowych

sokość tonu reguluje automatycznie słuch, zaś dynamiczna strona tonu, zawisłą jest od opanowania mięśni oddechowych. Przyznać należy, że tak materjał głosowy jak i jego bezwzględna siła, zawdzięczają z natury swe istnienie właściwościom organów oddechowych, — nie ulega jednak wątpliwości, że siła głosu zwiększa się stopniowo przez systematyczną gimnastykę mięśni oddechowych.

Śmiało można twierdzić, że śpiewak, który nie oparł śpiewu na metodzie oddechu, stracił wiele. Wiadomo jest powszechnie, że wielu znanych śpiewaków i śpiewaczek wyjeżdżało przed wojną za granicę na dalsze studja i tam wpajano im gimnastykę oddechu, z którą nie zawsze mogli się zaznajomić w kraju. I dziś, wyszkoleni śpiewacy, będąc nawet u szczytu sławy, nie powinni ignorować tego, co można w dalszym ciągu dla dobra, świetności i konserwacji głosu uzyskać, poświęcając kilkanaście minut dziennie prawidłowej gimnastyce oddechu.

Uwagi, dotyczące znaczenia gimnastyki oddechu dla śpiewaków, stosują się także do mowców. Mowca powinien stanowczo przyzwyczaić się do oddechu, określonego prawidłami gimnastyki mięśni oddechowych. Pomimo, że mowca nie potrzebuje z reguły wprowadzać tyle powietrza do płuc i wytwarzać takiej siły głosu jak śpiewak, — w rzeczywistości trudniej wychodzi on nieraz z oddechem. zwłaszcza, gdy mu przyjdzie wypowiadać frazy jednym tchem z akcentowaniem i przerywaniem. Mimo pewnej różnicy, zachodzącej w czynnościach muskułów między śpiewem a mową, nie można twierdzić, jakoby nie było wiele wspólnych cech między nimi. Tak jak z kultywowaniem śpiewu, opartego na oddechu, poprawia się znacznie głos, tak też i mowca uzyska większą zdolność modulacji i siłę głosu, jeśli uprawiać będzie gimnastykę oddechu oraz jeśli w możności pielęgnować będzie śpiew.

W zrozumiałym interesie dla śpiewaka lub mowcy — należy unikać błędów powyżej określonych i starać się wykorzenić wady, nabyte skutkiem nieświadomości i nawyknienia, systematyczną gimnastyką oddechu. Wówczas odniesie każdy z nich upragnioną korzyść, a będzie ona podwójną: tak pod względem hygienicznym, jak i głosowym.

W Warszawie, w lipcu 1920.

RUCH MUZYCZNY W WARSZAWIE.

VI.

A więc przyrzeczenia i zapowiedzi nie okazały się płonne, mamy już bowiem poza sobą nietylko parę wznowień w Teatrze Wielkim, lecz nawet dwie premiery: „Dolę“ Walewskiego i „Zamarłe oczy“ d'Alberta. Dwa utwory zupełnie odmienne. zarówno pod względem przedmiotu jak i znaczenia swojego w sztuce, oba jednakże dla słuchaczy nowe a więc bardzo pożądane.

„Dola“ jest pierwszym utworem scenicznym Bolesława Walewskiego i oceniać się daje tylko pod tym kątem widzenia. Kompozytor, wychowany w naszych stosunkach, niezbyt sprzyjających rozwojowi talentów, nie mający na codzień ani orkiestry ani sceny operowej, nie mógł stworzyć dzieła, do którego w dzisiejszych czasach potrzeba ogromnego doświadczenia, wyrafinowanej rutyny scenicznej i wielkiej znajomości słuchacza, jeżeli ma się osiągnąć należyty efekt i złączone z nim powodzenie.

Wypadki wojenne z pierwszych jeszcze lat wielkiej zawieruchy światowej, poddały Walewskiemu myśl napisania opery na jej tle. Jesteśmy tedy naprzód świadkami, jak w dworze szlacheckim wieść o wybuchu wojny przyspiesza ślub młodej osoby z człowiekiem przez nią niekochanym i jak spóźniony rywal, dowiedziawszy się o smutnej swej doli, idzie szukać jej rozstrzygnięcia w polu. Drugi akt to już czysto wojenny epizod: plebanja, kościółek, wieś w głębi, legiony, huk granatów, pociski niosące zniszczenie i śmierć lud pełen przerażenia z pieśnią nabo-

żną na ustach... Zawiedziony młodzieniec nie znalazł oczekiwanego losu: Wojna zawiodła go również, bo zamiast śmierci przyniosła mu tylko rany. Ale za to, złożony ciężką niemocą natrafia w infirmerji na swą ukochanę, która pełni tu obowiązki sanitarjuszki. Wolna, bo mąż jej, jak wieść niesie, legł na polu bitwy, oddaje swą rękę uratowanemu jej pielęgnacją młodzieńcowi. W akcie ostatnim, roztacza się przed oczyma widza obraz szczęścia młodej pary. Ale na ten pogodny horyzont nadciąga chmura: pojawia się — mąż. Przez nikogo niepoznany, przygląda się z przerażeniem zmianom zaszłym w ciągu lat kilku. Lecz widząc się przez los zupełnie z praw swych wyzutym, parę zaś młodą w pełni miłości i szczęścia, odchodzi jak przyszedł, nie dawszy się poznać nikomu. Idzie szukać dalszej smutnej swej doli.

Ta w głównym zarysie podana treść, przy odpowiedniem literacko-scenicznem opracowaniu, byłaby niezaprzeczenie zdołała stać się dobrą osnową lirycznego dramatu. Opracowanie jednakże nie wypadło w swych szczegółach pomyślnie. Może być, że literat zawodowy (autorem libretta jest kompozytor) a zwłaszcza dramatopisarz, byłby uniknął wielu rzeczy, których muzyk uniknąć nie umiał. Byłby przedewszystkiem ustrzegł się rozmaitych naiwności konwersacyjnych. Kompozytor popełniał je z dobrą wiarą, iż nie postępuje inaczej jak rozmaici nowocześni operowi autorowie n. p. Charpentier, którego bohaterowie najcodzienniejsze myśli w najpospolitszych słowach wypowiadają co chwila. Literat nie byłby miał odwagi pisać tych słów pod muzykę, muzyk zaś najprawdopodobniej widział w ich nonszalancji właśnie jedno z typowych znamion nowoczesnego libretta. Nie odczuwał też pewnych nieprawdopodobieństw, które przy niedopatrzeniu jednego lub drugiego szczegółu reżyserji, były w stanie zachwiać całkowicie dobrą wiarę słuchacza. Działo się to ze sceną ostatniego aktu, gdy pierwszy mąż nie dość silnie zmieniony powraca do swego domu i przez nikogo z domowników nie zostaje poznany, mimo iż widzowie nie mają ani chwili wątpliwości, że to nie kto inny, tylko ów mniemany nieboszczyk. Dość znaczną ilość scen, które prostą linję fabuły silnie nadwyrężają, należy również przypisać niezręczności scenicznej autora, co do niedostatków zaś tekstu czysto literackich, to były one stosunkowo najmniej rażące z powodu, iż tekstu nie słyszało się z całą dokładnością do czego w dalszym ciągu jeszcze wrócimy.

Mimo te zarzuty, muzyka „Doli“ świadczy bezsprzecznie o talencie młodego kompozytora i to talencie scenicznym. Zdolność wydobywania charakterystycznych efektów, uderza słuchacza w pierwszym rzędzie, możnaby jej nawet zarzucić, że chwilami prawie natrętną się staje. Doświadczenie z pewnością powściągnie ją w przyszłości i wprowadzi na tory należyte. Bo wszystkie te dowcipne szczególiki działać będą poważnie wówczas dopiero, gdy je poprze doskonała instrumentacja i całkowicie wyrobiona, dojrzała forma całości. Na takiem tle, niejeden z tych pomysłów wyda się zupełnie dobrze. Wszak i u Ryszarda Straussa znajdują się niejednokrotnie szczegóły zupełnie groteskowe, które podane oddzielnie, nie mogłyby krytyki wytrzymać, gdyby nazwiskiem kompozytora nie były chronione. Nazwiska takiego Walewski nie posiada jeszcze, ale i pióru jego kompozytorskiemu brak pewności, a niemniej wytrwałości w opracowywaniu szczegółów utworu, które woli zostawiać bez poddawania dość ścisłej krytyce.

Biorąc akt po akcie, pierwszemu trzeba przyznać kilka bardzo ładnych ustępów, między niemi monolog Heleny i ładne, pełne nastroju zakończenie. Drugi, mimo wielu dobrych a nawet wywołujących wzruszenie momentów, zanadto dużo dynamicznych przynosi efektów, ta zaś walka między hukiem dział a śpiewem i orkiestrą, nie kończy się zwycięstwem muzyki. Najlepiej zaokrąglony jest akt III. Składają się nań piosnki śpiewane w koncercie

szpitalnym, a pod koniec duet miłośny utrzymany w dyskretnym, szlachetnym tonie. Najwięcej muzyki zawiera akt ostatni w inwencji najtęższy. Zakończenie wzbija się do wysokości sceny zarówno dla widza jak i dla słuchacza najbardziej nastrojowej, orkiestra w żadnem miejscu opery nie rozgrywa się tak szeroko i szczerze, gdy w ładnej dekoracji przedstawiającej daleko w głąb idącą aleję lipową, bohater dolą zgnębiony gubi się zwolna w oddali.

„Dolę“ wystawiono efektownie a przedewszystkiem starannie. Bardzo sympatycznie odtworzyła p. Hanna Kuncewiczówna główną postać kobiecą, wkładając w nią dużo szlachetności i smaku przy zupełnie solidnem głosowem traktowaniu partji. Szkoda, że pewne właściwości instrumentacji, nie pozwalały śpiewakom w miejscach deklamacyjnych nisko położonych dość wyraźnie wyjść z dźwiękiem i słowem. Los ten dzielili inni artyści, a więc obok p. Kuncewiczówny także p. Krzyżanowska oraz pp. Dobosz i inni. Epizodyczne postacie dość liczne, miały w paniach: Ruszkowskiej, Gołkowskiej (doskonała wieśniaczka w II. akcie) i Zawadzkiej oraz pp. Janowskim, Mossoczym, Freszlu, Boguckim i i. bardzo dobrych przedstawicieli. Przedstawienia pod batutą autora szły składnie, po jego wyjeździe precyzja wykonania znacznie się obniżyła.

Jeżeli w „Doli“ poznaliśmy pierwszą próbę zdolności młodego kompozytora polskiego, to w „Zamarłych oczach“, dwunastym podobno scenicznym utworze d'Alberta, wytrawnie napisaną operę, pełną efektów z najwyższą rutyną znawcy teatru i publiczności podanych. Jak wiadomo obiega ona w Niemczech wszystkie większe i mniejsze sceny.

D'Albert za współpracownika wziął sobie słynnego autora „Alrauny“ — H. Eversa. Libretto też zajmuje słuchaczy bez kwestji silniej niż muzyka, jest bowiem i w pomyśle oryginalne i w przeprowadzeniu bardzo interesujące. Rzecz rozgrywa się w Jerozolimie. Młodej, pięknej i w pożyciu małżeńskiem szczęśliwej lecz ociemniałej rzymiance Mirtoklei Chrystus powraca wzrok, przestrzegając ją jednak, iż „zanim słońce zajdzie będzie mu złorzeczyć“. Istotnie zaraz po odzyskaniu upragnionego wzroku, rozpoczynają się ciężkie konflikty. Pierwszy rzut oka Mirtoklei pada z czułością na pięknego jak Apollo Galbę centuriona rzymskiego, w przekonaniu, że to jej ukochany mąż. Galba, który płonął do niej gorącym afektem, nie wytrzymuje próby, i pocałunek oddaje z uniesieniem. Mąż Mirtoklei ukryty za filarami wpada i Galbę zabija. A miał powód do ukrywania się, gdyż jest ułomny i odrażająco brzydki. A wiedział, że dzień odzyskania wzroku biednej ociemniałej, będzie dlań dniem utraty szczęścia. Mirtoklea bowiem, uwielbiając jego dobroć, wyobrażała sobie, że on piękny być musi jak bóstwo. Dowiedziawszy się od służebnej, że „potwór“, który zabił jej mniemanego męża jest właśnie jej mężem, popada w rozpacz i złorzeczy Chrystusowi. Ale zarazem w umyśle jej zajaśniała prawda, że prawdziwe szczęście leży w poświęceniu dla ukochanej istoty, jak o tem poprzednio z ust Marji Magdaleny słyszała. Więc zwraca swe oczy ku tarczy słonecznej i wpatruje się w nią tak długo, aż w końcu traci ten świeżo odzyskany wzrok, który zniszczył ich szczęście małżeńskie. Gdy Arcesiusz powraca w trwodze do domu, zastaje swą żonę zupełnie ukojoną. Opowiada mu, że wie o swej strasznej pomyłce, lecz nie wie kto zabił Galbę i że w tym jedynym dniu posiadania wzroku widziała dużo wielkich i pięknych rzeczy na świecie, własnego tylko męża ujrzeć jej nie dano. Musi więc on pozostać na zawsze takim, jakim go jej zamarłe oczy w marzeniach widziały. Noc się robi i wstępują oboje na schody w swej pięknej willi. A tymczasem w świetle księżyca ukazuje się postać pasterza ze znalezioną owieczką. Tego samego pasterza, którego znamy z prologu, jako że dowiedziawszy się o utraconem najmniejszem jagnięciu udał się w góry w poszukiwaniu za niem.

Muzyka d'Alberta należy do tych okazałych produktów kultury nowoczesnej, które olśniewają słuchacza wszystkiem: blaskiem instrumentacji i barw dźwiękowych, rytmiką, nadzwyczaj subtelnem połączeniem, zrośnięciem się prawie tekstu z muzyką, opisowością realistyczną, rozporządzającą krociami środków. Ale pomysłowości naturalnej świadczącej o zasobie inwencji brak tu prawie zupełny. Motywy najważniejsze, same z siebie są zbyt mało oryginalne i wogóle znaczenia melodycznego posiadają bardzo niewiele; chwilami, wyglądają na jakieś okruchy osłuchanych, pospolitych melodyj, przyprawione jednakże mistrzowską ręką, znającą na wylot wrażliwość słuchacza. Charakterystyczną rzecz można tu często zauważyć, że kompozytor wprowadza nieraz pauzę w miejscach dramatycznie bardzo ważnych. Podczas cudu odbywającego się za kulisami, orkiestra wytrzymuje wysokie „a" bez jakiegokolwiek współdziałania innych instrumentów; o przebiegu zaś uzdrowienia Mirtoklei, dowiaduje się słuchacz z wykrzykników tłumu, przypatrującego się zdarzeniom w głębi sceny. Wielki akord C-dur, uderzony i wytrzymany przez całą orkiestrę, zwiastuje dokonanie cudu, poczem odzywa się głos Chrystusa. Znowu pauza i wreszcie orkiestra występuje z rodzajem intermezza, podczas którego na scenę wchodzi Mirtoklea widząca.

„Zamarłe oczy" wystawiono w Teatrze Wielkim bardzo ładnie pod względem zewnętrznym. Trzy główne partje odtworzyli: p. Mokrzycka (Mirtoklea), p. Freszel (Arcesiusz) i p. Dobosz (Galba). Mniejsze, lecz ważne: p. Gołkowska (Marja Magdalena), p. Jaroszówna (Arsinoe) i p. Woliński (pasterz). Mokrzycka dała poetyczną, pełną wdzięku postać, opanowawszy zarazem trudną i wysoką partję wokalną doskonale. Freszel pięknością i wytrzymałością głosu niemniej jak grą wybornie przeprowadzoną zjednał sobie to samo uznanie co Dobosz zawsze dzielny, młodzieńczy i świeży Epizodyczną sceną Magdaleny wywarła p. Gołkowska efekt pierwszorzędny, Woliński zaś głosem przedziwnej miękkości zachwycał słuchaczy jak zawsze dotąd w niedługiej jeszcze karjerze swojej. Reżyserja spełniła swe zadanie bardzo dobrze, Dr. Rodziński jako dyrygent — znakomicie. Powodzenie artystyczne premiery można więc uważać za całkowite. Co też i publiczność stwierdza frekwencją ciągle wzrastającą.

St. Niewiadomski.

RUCH MUZYCZNY WE LWOWIE.

Miesiąc listopad, stanowiący zazwyczaj „*haute saison*" dla koncertów, opery i wogóle dla ruchu muzycznego, tym razem nie dopisał. Agencja koncertowa Tuerka, która przez szereg lat przyczyniała się najenergiczniej do podtrzymywania ustawicznie ożywionego ruchu, nie rozpoczęła jeszcze intenzywniejszej działalności w bieżącym sezonie; opera lwowska, pogrążona w nieuleczalnym — zdaje się — letargu, karmi świat muzykalny „wznowieniami" tak „senzacyjnych" oper, jak „Trubadur", „Faust" i „Cyganerja"; pozostaje więc jedynie agencja Tow. muzycznego, która — jako ostatnia sprężyna jeszcze funkcjonująca — od czasu do czasu ogłasza przybycie jakiejś gwiazdy zagranicznej. Przy tej sposobności nie od rzeczy będzie zaznaczyć, że zapraszanie takich „gwiazd", nie oddzielonych od nas nawet granicami Państwa, nastręcza nieraz tejże agencji koncertowej nieprzewidziane przykrości i nieobliczalne kłopoty. _e tylko wspomnę n. p. o koncercie wyrszawskiego tenora Gruszczyńskiego d w a r a z y zapowiadanym i dwukrotnie odwoływanym w ostatniej chwili z powodu „niedyspozycji" tego śpiewaka!...

Gdy jest mowa o takich nieprzewidzianych w życiu artystycznem wypadkach nasuwa się myśl, że odwołania koncertów i oper mogłyby mieć swą dobrą stronę, gdyby pojawiały się „a tempo", czyli w stosownej chwili. Dlaczego n. p. nie zrządziło jakieś

opiekuńcze bóstwo, by odwołano pierwsze w listopadzie b. r. wznowienie „Fausta“? Katastrofalny wprost przebieg tego wieczoru zniewala mnie do wyrażenia takiego *„pium desiderium“*. Słyszałem tę operę w okresie lat kilkudziesięciu na lwowskiej scenie w najrozmaitszych konstelacjach obsady, najlepszych i najsłabszych, lecz fakt podobnego lekceważenia publiczności pozostaje niezawodnie odosobnionym w historji teatru. Najkompletniejsza anarchja pod względem taktu i rytmu, ustawiczna „wojna“ śpiewaków z dyrygentem, karykaturalne metamorfozy postaci Goetego i Gounoda — oto sprawozdanie z tego wykonania w słowach krótkich lecz zgodnych z prawdą. Wystarczy zaznaczyć, że nawet stosunkowo nietrudny kwartet w III. akcie (w ogródku Małgorzaty) „rozleciał“ się sromotnie. Do tego nieładu rozwielmożnionego w zespole solistów przyczyniały się niemile współudział orkiestry zdekompletowanej jak nigdy (brak niektórych pierwszorzędnie ważnych instrumentów i pianino w miejsce arfy!) i wadliwa po części obsada partyj, a między niemi Małgorzata śpiewana po francusku.

Takie wznowienie jednej z najczęściej grywanych oper — znanego do przesytu „Fausta“ — najwymowniej świadczy o zupełnym rozkładzie, o agonji lwowskiej opery. Odnosi się faktycznie wrażenie, że nikt obecnie nie poczuwa się do odpowiedzialności za kierownictwo tej opery. PP. dyrygenci i reżyserowie — widocznie obojętni na ten beznadziejny upadek opery — po odbytej próbie nie odwołują takiego przedstawienia, zasługującego na miano bezprzykładnego, najwyższego lekceważenia sztuki i publiczności. Oto przykład słuszności i skrupulatności źle zastosowanej...

Chcąc wybrnąć z hiobowego tonu, cechującego z konieczności wstęp do niniejszeego sprawozdania, porzucam fatalny obecnie teren opery i powracam do sali koncertowej, w której p. Ewa Didurówna, córka naszego słynnego Adama, odniosła szereg sukcesów, najpierw podczas własnego recitalu, a następnie jako artystka współdziałająca w produkcji na dochód budowy pomnika „Orląt“. Nie przyniesie to ujmy jej wrodzonym wybitnym zdolnościom, tej wysokiej muzykalności nabytej w domu rodzicielskim ani wykwintnej kulturze jej mezzosopranu jeżeli — pozostawiając dalsze superlatywy na później — uporam się przedewszytkiem z jedynym „minusem“, dotyczącym materjału głosowego, z owym brakiem świeżego i metalicznego dźwięku. Z powodu tej niezbyt korzystnej barwy, głos p. Didurównej wydaje się — zwłaszcza w niższych pozycjach a nieraz również w „medium“ — dość wątłym. Lecz artyzm na szczęście nie jest zależnym od siły i wytrzymałości wokalnej. O ile p. Didurówna nie przekracza granic lirycznego śpiewu, nie obliczonego na potężniejszy wysiłek dramatyczny, o ile interpretuje pieśni i piosnki o charakterze uczuciowym stwarza sympatyczna artystka miniaturowe arcydziełka, że tylko wspomnę o mazurkach Szopena, wygłaszanych w sposób czarujący. Do tych pierwszorzędnych efektów estradowych przyczyniają się w wysokim stopniu znakomita dykcja p. Didurównej, subtelność jej deklamacji i niezwykłe przejęcie się swem zadaniem „con amore“.

Przeważnie intelektualne zalety tej śpiewaczki, dla której estrada koncertowa stanowi najodpowiedniejszy teren do popisu, uwydatniały się tylko częściowo na scenie operowej, zważywszy zwłaszcza, że nie wszystkie partje dostosowane były zbyt szczęśliwie do jej indywidualności artystycznej. Z trzech postaci kreowanych na lwowskiej scenie — Małgorzata w „Fauście“, Mimi w „Cyganerji“ i Desdemona w „Otellu“ Verdiego — pierwsza, pod względem muzykalno-pamięciowym zupełnie nie opanowana usuwała się z pod krytyki a względnie najdoskonalszą była druga, jakkolwiek i tu siła i barwa głosu w momentach wyższego napięcia dramatycznego często nie dopisywały. Być też może, że powody tego połowicznego tylko sukcesu operowego po-

zostawały w związku z chwilową niedyspozycją głosową artystki.

Jako *„homo novus“*, o którym bogini Fama dotąd uporczywie milczała, przybył do nas onegdaj skrzypek Emil Telmanyi, wirtuoz wysuwający na pierwszy plan swej gry techniczną sprawność, chwilami wprost olśniewającą. Dysponując tymi środkami, mógłby p. Telmanyi powiedzieć swoim słuchaczom o wiele więcej; mógłby ich wprowadzić w krainę poetycznych marzeń, wznosząc się sam ponad prozaiczną sferę codziennego życia, ponad zwyczajne efekty brawury koncertowej. Widocznie nie pozwala na to indywidualność młodego artysty, mniej się przejmująca treścią utworów — ich zawartością duchową i uczuciową — niż zewnętrznym blaskiem wirtuozostwa. Jedynie jako wykonawca koncertu Paganiniego D-dur (w opracowaniu Wilhelmyego) poruszył p. Telmanyi struny serdecznego uczucia w owej czarująco pięknej Kantylenie i grał chwilami z niezaprzeczonym polotem. Stylowo odegrana sonata G-moll Bacha, oraz utwory Brahmsa i Kreislera wypełniły dalsze części programu.

Sprawozdanie z ruchu muzycznego w listopadzie b. r. byłoby niekompletne, gdybym pominął milczeniem wznowienie „Otella“ Verdiego. Nie chciałbym przez to powiedzieć, że wykonanie tej opery dorosło do wysokiego poziomu artystycznego, albo że wypadnie mi uwiecznić za pomocą drukowanego słowa jakiś czyn epokowy naszego „teatru wznowień“. Najwspanialsze — obok „Aidy“ i słynnego „Rekwiem“ — dzieło Verdiego opierać się musi, jeżeli uwydatnione być mają intencje kompozytora, o współudział pierwszorzędnych przedstawicieli. Tu niema ról małych ani drugorzędnych, każda partja wymaga znakomitej obsady pod względem wokalnym i aktorskim. Częściowe spełnienie tych trudnych zadań — w „Otellu“ może bardziej jak w innej operze — to jawne przyznawanie się do bezsilności, zadające ambicjom artystycznym bolesne rany...

Gdy więc chodzi o ocenę ostatniego wykonania tej opery, raczej postaciami zrodzonemi z rzetelnych usiłowań, niż kreacjami w całem tego słowa znaczeniu zajmować się musi krytyka. Do rzędu kreacyj jedynie zaliczyć by można Jagona — jako dzieło sztuki aktorskiej — znakomitego, dzięki pomysłowej grze p. Adama Okońskiego prawdziwie szekspirowskiego. Bardzo starannie i muzykalnie odśpiewała partję Desdemony p. Eugenia Towarnicka, a piękne głosy pp. Michała Wiklińskiego i Hermana Hornera znalazły w rolach Cassia i Lodowika szersze pole do popisu. Sztywniejszego, bardziej prowincjonalnego Otella trudno sobie wyobrazić: figura p. Ignacego Manna, jakby wyciosana z drzewa, posuwała się stosownie do wskazówek reżysera automatycznie, nie darząc nawet tym razem słuchaczów ową falą potężnego głosu, który zazwyczaj olśniewa audytorjum. Mimo rzetelnych starań p. Lehrera, nie zawsze stanęły zespoły wokalne i orkiestra — z powodów od nmiejętnej batuty niezależnych — na wysokości swego zadania. Aksjomat „In magnis rebus voluisse satis“ w sprawach odnoszących się do sztuki rzadko odgrywa rolę pocieszyciela...

Fr. Neuhauser.

LIST Z WIEDNIA.

Zakończenie sezonu muzycznego, było zarazem punktem jego kulminacyjnym*). Aby pokazać całemu światu, iż pomimo utraconej powagi politycznej i militarnej, Wiedeń na polu sztuki, a szczególniej muzyki, zajmuje jak dawniej stanowisko naczelne, zaaranżowano przy pomocy gminy miasta prawdziwe święto muzyczne, tak obfite, iż wysłuchać wszystkiego nie było rzeczą możliwą. Blisko dwadzieścia koncertów większych i prawie tyleż mniejszych, dziesięć przedstawień operowych, kilka klasycznych operetek (Strauss, Suppe

*) Mowa tu o ubiegłym sezonie, gdyż korespondencja spóźniła się.

i Millöcker) w ciągu 18 dni! Na każdy dzień wypadały dwa lub trzy koncerty: rano, popołudniu i wieczorem.

Z małemi wyjątkami udało się to przedsiębiorstwo całkowicie i dowiodło, że Wiedeń posiada istotnie niewyczerpane źródła twórcze i odtwórcze, któremi mógłby zasilić pod dostatkiem co najmniej te wszystkie państwa, od których zmuszony jest zasiłek aprowizacyjny przyjmować. Że jednak nie dałoby się mówić o wszystkiem, przeto zatrzymam się tylko przy kilku najważniejszych koncertach i przedstawieniach.

Pierwszy numer festiwalu „Cosi fan tutte" Mozarta w Staatsoperze był niezaprzeczenie najświetniejszym. Ryszard Strauss nietylko dyrygował tem przedstawieniem, lecz je reżyserował. Filigranowe arcydzieło Mozarta olśniewało pięknem, czarowało anielską świeżością, tryskało humorem. Mówiono ogólnie, że tym razem znakomity dyrygent przeszedł sam siebie. W kilka dni później zbierał laury jako kompozytor, dzięki nadzwyczajnemu wykonaniu własnego poematu symfonicznego: „Tak rzekł Zarathustra". Po Straussie przyszła kolej na Schönberga wraz z słynnemi jego „Gurrelieder" i uwerturą „Peleas i Melisanda", których wielkie powodzenie wzięli Schönbergowcy za ostateczny tryumf swego mistrza, zupełnie tego niepomni, iż nikt nigdy nie odmawiał uznania tym dwu rzeczom, gdy natomiast inne skrajnie zarysowane, tak samo przedtem jak i dzisiaj uznania tego nie zjednały sobie. Zresztą Schönberg zapiera się dziś dawniejszych swych utworów, więc powodzenie ich u publiczności jest protestem przeciw twórczości jego dzisiejszej.

Przedmiotem dalszych owacji byli następnie Weingartner i Schreker, pierwszy za mistrzowskie wykonanie II. Symfonji Brahmsa w koncercie filharmonicznym, drugi z powodu uroczystości pożegnania w koncercie chóru filharmonicznego, którego był twórcą i pierwszym dyrygentem. Schreker, powołany na dyrektora berlińskiej Akademji, pozostawia w Wiedniu ucznia swojego najbardziej utalentowanego Józefa Rosenstocka. Utwór jego większych rozmiarów, w tymże koncercie wykonano. Jestto koncert fortepianowy, rzecz potężna, bogata w inwencję melodyczną i w rytmikę nadzwyczaj urozmaiconą, podziwu godną. Młodym kompozytorem zainteresował się żywo świat muzyczny Wiednia, a Universal Edition wydaje jego utwory.

Opera ludowa wystawiła pod batutą Weingartnera cały szereg utworów klasycznych, w których nasza rodaczka p. Jadwiga Dębicka i jej małżonek Stermich zbierali, jak zwykle, laury zasłużone. Na niwie pedagogicznej przypadły one panom Mieczysławowi Horbowskiemu i Teodorowi Lierhammerowi, pierwszy miał sposobność ucieszyć się olbrzymim sukcesem, odniesionym w Wiedniu przez ucznia swego, słynnego tuż dziś tenorzystę Tina Patierę; drugi zaimponował publiczności nadzwyczaj zdolnym i muzykalnym pieśniarzem Dr. Peterką, którego pięknemu głosowi dał wykształcenie wysoce artystyczne. Zarówno publiczność jak i prasa przyjęła tę nową pierwszorzędną siłę entuzjastycznie.

Stagione włoskie w nadmienionej operze było epizodem bardzo interesującym. Wyróżniła się tu p. Zinetti niezrównana Carmen; po niej względy publiczności zdobył sobie właściciel niezwykłego głosu tenorowego p. Fleta do tego stopnia, iż go w Wiedniu zatrzymano. Ale największe wrażenie wywarł tu barytonista Sigismondo Saleschi (czy Polak?) znakomity Scarpia. Zarówno głosem jak i uzdolnieniem scenicznem przewyższył Bakłanowa*).

Juliusz Wolfsohn.

KONKURS
IM. KATARZYNY JACZYNOWSKIEJ.

Komitet zorganizowany ku uczczeniu pamięci Katarzyny Jaczynowskiej rozpisuje konkurs na napisanie koncertu fortepianowego z towarzyszeniem orkiestry w następujących warunkach:

---

*) Patrz Wiadomości.

§ 1. Uczestniczyć w konkursie mogą kompozytorowie wyłącznie Polacy bez ograniczenia wieku.

§ 2. Wyznacza się nagrody konkursowe:

I-a w wysokości 15.000 marek
II-a „ 10.000 marek.

§ 3. Nagrody powyższe nie mogą być podzielone.

§ 4. Nagrody powyższe mogą być udzielone jedynie autorom dzieł bezwzględnie wartościowych zarówno pod względem inwencji jak i techniki kompozytorskiej.

§ 5. W razie, gdyby żadne z dzieł na konkurs nadesłanych nie odpowiadało wymaganiom zastrzeżonym w § 4., termin konkursu ulega odroczeniu.

§ 6. Dzieła, nie zasługujące na nagrody I-ą lub II-gą, a jednak nie pozbawione wyższych zalet artystycznych zostaną wyróżnione wzmiankami zaszczytnemi.

§ 7. Dzieła nagrodzone lub wyróżnione wzmiankami zaszczytnemi pozostają nieograniczoną własnością kompozytorów, wszelako rękopisy tych dzieł, na konkurs nadesłane stają się własnością biblioteki Konserwatorjum Muzycznego w Warszawie.

§ 8. Termin prekluzyjny dla składania prac konkursowych oznacza się na dzień 3. września (włącznie) 1921 r., jako pierwszą rocznicę śmierci ś. p. Katarzyny Jaczynowskiej.

§ 9. Utwory konkursowe winny być zaopatrzone w motto; do partytury dołączyć należy kopertę zaklejoną, zaopatrzoną w to samo motto, co i partytura, a zawierającą wewnątrz powtórzenie motta wraz z nazwiskiem i dokładnym adresem kompozytora. Uprasza się o możliwie wyraźne pismo partytury.

§ 10. Utwory konkursowe składać lub przesyłać należy do kancelarji Konserwatorjum Muzycznego w Warszawie, Okólnik I.

§ 11. Prace nienagrodzone lub niewyróżnione wraz z nierozpieczętowanemi kopertami zwracane będą za okazaniem kwitu odbiorczego kancelarji lub kwitu pocztowego natychmiast po rozstrzygnięciu konkursu.

§ 12. Wyrok sądu konkursowego jest ostateczny i nieodwołalny.

Otwarcie kopert, zawierających nazwisko i adres kompozytora, nastąpi na najbliższem po rozstrzygnięciu konkursu, posiedzeniu sądu konkursowego. Ogłoszenie wyniku konkursu nastąpi w 6 tygodni po terminie prekluzyjnym nadsyłania prac konkursowych, t. j. w drugiej połowie października 1921 r.; wypłacanie zaś nagród natychmiast po ogłoszeniu wyniku konkursu.

§ 13. Sędziami konkursu będą pp.; Piotr Maszyński, Henryk Melcer, Emil Młynarski, Stanisław Niewiadomski, Roman Statkowski i Felicjan Szopski.

§ 14. W razie choroby lub innych poważnych przeszkód, uniemożliwiających udział w sądzie któremukolwiek z powyżej wymienionych członków, pozostali kooptują na jego miejsce innego członka.

§ 15. Wiadomości, dotyczące konkursu i jego wyniku, ogłoszone będą w „Gazecie Muzycznej“ we Lwowie i w organach prasy warszawskiej, lwowskiej, krakowskiej i poznańskiej.

§ 16. Warunki konkursu otrzymywać można w kancelarji Konserwatorjum Muzycznego w Warszawie pomiędzy 11-ą rano a 1-ą po południu z wyjątkiem niedziel i świąt.

Komitet:

Adela Comte-Wilgocka, Halina Czarkowska-Przesmycka, Władysław Grabowski, Marta hr. Krasińska, Helena Łukaszewska, Wacław Męczkowski, Roman Statkowski.

Warszawa, dnia 6. listopada 1920.

WIADOMOŚCI Z KRAJU I ZAGRANICY.

Akademja muzyczna w Poznaniu otwarta w październiku pod dyrekcją Dr. Opieńskiego i Dr. Kamieńskiego cieszy się wielką frekwencją uczniów. Ponieważ powołano do niej wszystkie najwybitniejsze siły muzyczne Poznania, przeto musiała nastąpić likwidacja szkół muzycznych tamtejszych,

co dało początek tak bardzo licznemu napływowi adeptów sztuki. Wydział muzyki kościelnej znajduje się pod kierownictwem ks. dr. Gieburowskiego i Feliksa Nowowiejskiego, Wydział operowy w ręku p. Gabrjela Górskiego, a dyrekcję wydziału dramatycznego prowadzi p. Nuna Młodziejowska.

O muzyce polskiej znajdujemy w francuskiem czasopiśmie: „Le monde nouveau“artykuł pióra p. Carol Bérard, napisany zwięźle, lecz w sposób poważny, a wysoce dla nas sympatyczny. Autor zajmuje się zarówno dawną muzyką polską jak późniejszą i nowoczesną. Szopenowi poświęca oczywiście miejsca najwięcej, podobnie jak i Moniuszce. Przy końcu pod adresem Młodej Polski zwraca się z radą, aby zamiast do Niemców, zbliżała się więcej do Francji i jej mistrzów.

Dr. Alicja Simonówna autorka wysoce interesującego dzieła *„Polnische Elemente in der deutschen Musik bis zur Zeit der Wiener Klassiker“* powróciła do Warszawy, miejsca swego rodzinnego, i tu prawdopodobnie osiądzie na stałe.

Karol Szymanowski wyjechał na dłuższy czas zagranicę, gdzie utwory jego wydawane stale przez Universal-Edition zyskują należyte uznanie i przyjęcie.

Ludomir Różycki nie powrócił dotąd do Warszawy, gdyż bawi ciągle jeszcze w Wielkopolsce, gdzie w wiejskiem zaciszu pracuje nad operą „Beatrix Cenci“.

Stanisława Argasińska-Choynowska artystka opery lwowskiej i zaszczytnie znana pieśniarka daje obecnie szereg koncertów na Górnym Śląsku. Koncerty te mają na celu budzenie ducha w tej dzielnicy polskiej a towarzyszy im stale olbrzymie powodzenie. Dotychczas odbyło się 15 koncertów w najgłówniejszych miejscowościach terenu plebiscytowego a owacyjne przyjęcia, kwiaty, podziękowania, słowa i pisma podzięki i uznania są zewnętrznemi oznakami popularności, jaką artystka się cieszy. Z początkiem grudnia powraca p. Argasińska do Lwowa, gdzie nadal występować będzie w operze.

Józef Mann odniósł niedawno wielki sukces w „Tristanie i Isoldzie“, wystudjowanej na nowo w operze berlińskiej.

Juljusz Wolfsohn odwiedzi wkrótce Kraków i Lwów, gdzie da się słyszeć z koncertami, poczem przybędzie do Warszawy na zaproszenie Filharmonji. Artysta cieszy się w Wiedniu wzrastającem powodzeniem jako wirtuoz a niemniejszem jako pedagog. W przyszłym roku wybiera się do Ameryki.

Zygmunt Zaleski jest to śpiewak włoski, goszczący obecnie na pierwszorzędnych scenach zagranicznych. W wywiadzie podanym przez „Musik. Curier“, oświadcza artysta, iż jest z urodzenia Polakiem, a imię Saleschi przyjął we Włoszech, gdzie od kilku lat występował. Uczył się u Myszugi w Kijowie. Zaleski śpiewa barytonem a najlepszą jego partją ma być Scarpia w Tosce. „Musik. Curier“ pomieścił niedawno portret artysty w tejże partji. W Wiedniu odniósł nią ogromny sukces.

W Monachjum wystawiono Schrekera operę „Spielwerk und Prinzessin“ w nowem opracowaniu. Jestto obecnie jednoaktówka o skoncentrowanej akcji i scenach, wywołujących bardzo silne wrażenie; ale symbolika tychże zawsze dotąd pozostaje niejasną. Niesłychanie barwna, pełna wyrazu i silnie dramatyczna muzyka w melodji przypomina — kogożby jeżeli nie Pucciniego? Schreker w ogóle skłania się zarówno w scenerji jak i w Muzyce ku operze włoskiej. Powodzenie było wielkie, kompozytor stał się przedmiotem owacji.

„Sinobrody“ nowa opera Rzezniczka, autora „Donny Diany“, (przed laty zajmował w Warszawie stanowisko kapelmistrza), ukazała się na scenie berlińskiej Opery Państwowej. Za tekst posłużył Rzezniczkowi ten sam drama

Herberta Eulenberga, który niegdyś w tamtejszym Lessingteatrze niebywały wywołał skandal. Obecnie, przyjmuje się tę rzecz zupełnie inaczej: o skandalu mowy niema, chociaż do miłych scen nie należy z pewnością ani rozmowa Sinobrodego z pięcioma głowami swych pomordowanych żon, ani obrabowywanie trupa przez rzezimieszka-specjalistę. Krytyka przyznaje kompozytorowi i jego muzyce kulturę bardzo wysoką. Nie zdaje się jednak, aby rzecz miała mieć powodzenie trwałe.

„Noc weselna“ tak należałoby zatytułować nową operę d'Alberta „Die Revolutionshochzeit“, wystawioną w ubiegłym miesiącu w Berlinie w Charlottenburskiej operze. Utwór spotkał się z bardzo ostrą krytyką, która d'Alberta nazywa fabrykantem i zarzuca mu już nie tyle brak oryginalności, ile kompletny brak pomysłów, a nawet w tym wypadku i bardzo mało zajmującą instrumentację. Libretto bardzo pokrewne ze znaną operą Kienzla „Kuhreigen“ ma być słabe.

Opera wiedeńska po wystawieniu Tryptyka Pucciniowskiego ma niebawem wystąpić z dziełem Korngolda „Martwe miasto“, Bittnera „Die Kohlhaymerin“ i Schrekera „Der Schatzgräber“. Pozatem cała serja wznowień dawniejszych i nowszych utworów.

„Barykady“. Taki tytuł nosi romans świeżo napisany na tle życia Wagnera. Autorem tegoż jest Zdenko v. Krafft. Krytyka niemiecka przyjmuje rzecz bardzo sceptycznie, słusznie twierdząc, iż utwory tego rodzaju, oparte głównie na znanych dokumentach historycznych jak listy, pamiętniki, monografie, z dodaniem tylko powieściowego sosu, nie mogą znaleźć czytelników tylko chyba wśród najmniej wybrednej publiczności. Znacznie lepszą książkę napisał tenże sam autor przed laty pod tytułem „Krzyżowa droga do Bayreuth“ (Kreuzweg nach Bayreuth).

Prof. Szewczyk, słynny pedagog czeski, wyjeżdża do Ameryki. Powodem tego ma być uraza, jaką powziął do rządu wskutek zamianowania Ondrziczka kierownikiem klas skrzypcowych w konserwatorjum czeskiem w Pradze. Szewczyk zajmowałby w tym wypadku stanowisko profesora kursu koncertowego.

Klub muzyków. W Wiedniu z inicjatywy Juliusza Wolfsohna zawiązał się klub muzyków. Należą do niego wszyscy najwybitniejsi muzycy wiedeńscy: Strauss, Schreker, Schönberg, Schmid, Bittner, Sauer, Rosental. Grünfeld, Furtwängler, Stermich, Spörr, Schmedes, Piccaver, Duhan, Maks Kalbeck. Lafite, panie Dębicka i Löffler jako też wiele, wiele znakomitości ze wszystkich gałęzi sztuki muzycznej. Na propozycję Wolfsohna zaproszono na prezesa Ryszarda Straussa, który klubowi okazuje dużo sympatji i zainteresowania.

W Turynie przyszło niedawno do wielkich demonstracyj niemiecko-włoskich z okazji koncertów niemieckiej muzyki, które prowadził goszczący tam dyrygent prof. Wendel. W szczególności uwertura Wagnera do „Tannhäusera“ wywołała nieopisany entuzjazm. Wendel wykonywał dzieła Beethovena i Brahmsa, Glucka. Schuberta i Mendelsohna, a nadewszystko Wagnera („Meistersingery“, Idylla, Marsz żałobny z „Götterdämmerung“), ale obok tychże dawał słyszeć z pod swojej batuty także i utwory Rossiniego i Corellego, Berlioza i Czajkowskiego (Patetyczna).

Nowy hymn austryjacki nie udał się. Oto co pisze o nim „Musikalischer Kurier“ w jednym z niedawnych numerów tegorocznych: „A więc leży przed nami świeżo wydany Hymn, i nie pozwala absolutnie zamykać nad sobą dyskusji poprzednio rozpoczętej, bo niejedno daje się o nim jeszcze powiedzieć. I tak, przedewszystkiem, że Karol Renner jest znacznie lepszym politykiem niż poetą. Jako socjalistyczny agitator okazał się też bez porównania większym znawcą mas, niż jako autor, bo jego twardych, bezdźwięcznych wierszy ogół nie przyjmie — popularność ich nie ustali się nigdy. Już prędzej może się przyjąć

muzyka Kienzla. Rozpoczyna się ona w najpiękniejszym stylu Regensburgerów. Słyszy się prawie stukanie kryglów piwa, co jak wiadomo z patrjotyzmem tłumów tak jest nierozłączne, jak reforma konstytucji z oddaniem majątku. Mała reminiscencja Schumanowskiej romantyki łączy się w dalszym ciągu z grzecznym ukłonem przed Trubadurem Verdiego i to właśnie w miejscu, gdzie jest mowa o Wiedniu, o jedynym... Aż wreszcie natrafiliśmy na kolej właściwą: dają się słyszeć wspomnienia starego, poczciwego hymnu Haydnowskiego, naturalnie odpowiednio do ducha czasu na nowo ufryzowanego rytmicznie. Z nową intonacją przychodzi nowa orjentacja, ale zawsze na tym samym podkładzie!... Słuchacze niezbyt surowo krytykujący nie dostrzegą, iż zamiana nietęgo wypadła; należy więc sądzić, że hymn na całej przestrzeni między Wiedniem a Grazem, dzięki licznym katarynkom stanie się popularnym, w przypuszczeniu rozumie się, że ich właściciele drogą kupna, nabędą prawa wykonania. Bo nam obywatelom socjalistycznej republiki nie będzie tak łatwo przychodzić do posiadania tej muzyki, jak to bywało dawniej, za nieboszczki Monarchji. Stary hymn austrjacki był własnością każdego obywatela; świeżo zaś ukazane opus firmy Renner-Kienzl związane zostało z pewnym rodzajem oddania majątku, gdyż Universal-Edition na samym czele kompozycji, tuż przy nazwisku Rennera, umieściło uwagę: „Prawo wykonania zastrzeżone". Człowiek zastanawia się nad tem i dziwi — ale też i pociesza tą świadomością, że na szczęście ten hymn ludowy nie należy do najniezbędniejszych artykułów życia codziennego".

W Medjolanie zbudowano olbrzymią arenę obliczoną na 20.000 osób, z zamiarem dawania oper dla najszerszej publiczności, rozumie się po cenach bardzo niskich.

Hellerau słynna miejscowość pod Dreznem, gdzie Jaques-Dalcroze przed wojną słynną swą szkołę założył, popada obecnie w konkurs. Potrzeba na to 6 miljonów mk., ażeby przedsiębiorstwo uratować. Postanowiono pomieścić tam fabrykę filmów.

Odjazd Pucciniego. Wiedeńskie pismo „Musikalischer Kurier" wydawane przez Maksa Grafa w rubryce „Disharmonisches" daje krótki opis ostatnich dni Pucciniego spędzonych we Wiedniu, w tych słowach:

„Publiczność wiedeńska, ta w roku 1914 nad Dunajem zainstalowana, przebyła nareszcie szczęśliwie pierwszy wielki wypadek międzynarodowy. Było pięknie, serdecznie i wzruszająco, jak za dawnych czasów Mascagniego, Carusa i Perosiego, tylko trochę głośniej, trochę mniej gładko a niestety znacznie, znacznie drożej. Maestro ujął Schalka w ramiona publicznie, z Leharem zjadł smaczną kolację, a o przedstawieniu „Tristana" — jednem z najmizerniejszych, jakie od lat dziesięciu dano — wyraził się z żywem uznaniem, boć przecież śpiewano je na cześć kompozytora Toski! I wszystko szło bardzo pięknie i spokojnie aż do rautu zapowiedzianego w foyer opery. Raut ten nie odbył się. Podobno dlatego że publiczność, ta właśnie, której można „zdolność płacenia" w wyższej przypisać mierze, nie mogła wymówić nieużywanego dotąd w codziennym wiedeńskim żargonie słowa „Rout". W ogóle, i z wymawianiem tytułów nowych oper szło bardzo ciężko „Roudine" otrzymywała akcenty na wszystkich trzech samogłoskach wedle upodobania. Suor Angelica, gdy już wyjaśniono kwestję, że nie jest ona identyczną ze znanym dzięki „Kunsthändlerom" Fra Angelico, ani nawet żadną jego kuzynką, jeszcze pozostała na punkcie owego „ng" bardzo wątpliwą. A już najgorzej było z owym Giani Schicchi, który niejednej waśni rodzinnej stał się powodem!...

Ale były to drobnostki wobec całego szeregu codziennych pościgów, jakie „muzykalny" Wiedeń urządzał, włażąc nieustannie w każdy kąt, gdzie Puccini chociażby na chwilę udać się

musiał, aby go podpatrzeć, podsłuchać, odfotografować z nienacka, podpis na karcie wyjednać, lub nawet kilka nut napisanych własnoręcznie W końcu, gdy Puccini odjechał, wszyscy o tem wiedzieli, że jest powód do ogólnego żalu; nie wiedząc natomiast o tem, że inni muzycy z Wiednia również w tym czasie powyjeżdżali!!... To ostatnie zdanie odnosi się do faktu, iż Wiedeń pozwolił Schrekerowi wyjechać, chociaż on „także opery komponuje“, jak autor artykuliku z goryczą w końcu dodaje.

Sto godzin z rzędu. W Ameryce (rozumie się tylko tam!) miało pewne muzykalne towarzystwo tak daleko pójść w swem zamiłowaniu do muzyki a jednocześnie i w rozrzutności kapitałami, iż wyznaczyło 50.000 dolarów temu pianiście, który potrafiłby grać 100 godzin z rzędu. Po ogłoszeniu tego osobliwego konkursu, wielu pianistów rzuciło się do treningu, aż w końcu niejaki Wattham doprowadził do 56 godzin. Pod koniec jednakże tego okresu nie widział już klawiszy, osób z otoczenia swego nie poznawał, i co chwila musiał chwytać za sole orzeźwiające, aż wreszcie zemdlał. O dalszym ciągu tych prób, „Münchener Nachrichten“, skąd tę wiadomość czerpiemy, wcale nie wspomina.

Sprostowanie. Od p. Józefa Wolińskiego, artysty opery w Warszawie otrzymaliśmy pismo, w którem zaznacza, że był uczniem p. Green-Skazowej i że dopiero na krótki czas przed wyjazdem do Warszawy pobierał lekcje u prof. A. Dianniego.

Adresy nauczycieli muzyki we Lwowie.

Śpiew:

Frankowska Zofia, ul. Akademicka l. 21.

Legade Anna, ul. Domagaliczów l. 2.

Od Wydawnictwa.

Wypadki ubiegłego lata znowu wpłynąć musiały ujemnie na wydawanie „Gazety Muzycznej“ i jej regularne dosyłanie wszystkim abonentom. Obecnie, można mieć nadzieję, iż przeszkody zostały usunięte na stałe, w następstwie czego „Gazeta Muzyczna“ pojawiać się będzie od 1. stycznia 1921 począwszy co miesiąc w pierwotnie zapowiadanej objętości 16 stronic druku. Za ostatni (piąty) kwartał roku 1920, otrzymają Czytelnicy wyjątkowo dwa zeszyty w łącznej objętości 48 stronic, numer niniejszy i następny poświęcony czci Beethovena w dniu 150. rocznicy jego urodzin dnia 17. grudnia.

Niezwykłe trudności z jakiemi redakcja „Gazety Muzycznej“ walczy nieustannie, pozwalają jej odwołać się do względów całego ogółu muzykalnej publiczności i prosić jak najusilniej o życzliwość i poparcie.

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.